



**Universidade de Brasília**

Instituto de Ciências Sociais | ICS

Departamento de Antropologia | DAN

# Percepções invisíveis

*Reflexões sobre a prática fotográfica de deficientes visuais,  
experiências sensoriais e o trabalho antropológico*

Sarah Victória Almeida Rodrigues

Brasília, 2017

SARAH VICTÓRIA ALMEIDA RODRIGUES

# Percepções invisíveis

*Reflexões sobre a prática fotográfica de deficientes visuais,  
experiências sensoriais e o trabalho antropológico*

Monografia apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Ciências Sociais com habilitação em Antropologia. Sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Fabiene de Moraes Vasconcelos Gama | Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília.

Brasília, 2017

SARAH VICTÓRIA ALMEIDA RODRIGUES

# Percepções invisíveis

*Reflexões sobre a prática fotográfica de deficientes visuais,  
experiências sensoriais e o trabalho antropológico*

Monografia apresentada ao Departamento  
de Antropologia da Universidade de  
Brasília como requisito parcial para  
obtenção do grau de bacharel em Ciências  
Sociais com habilitação em Antropologia.

Banca Examinadora

---

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Fabiene de Moraes Vasconcelos Gama**

Departamento de Antropologia | Universidade de Brasília

---

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Antonádia Monteiro Borges**

Departamento de Antropologia | Universidade de Brasília

Brasília, 02 de março de 2017

Sem as imaginadas e inimagináveis conexões e trocas, este trabalho não seria possível. Meu imenso agradecimento,

A todos do Projeto Alfabetização Visual, em especial professor João Kulcsár, Josias, Bê, João Maia, Abrão, Marta Coutinho, Bia, Edgard e Abrão. Aos demais participantes do curso de fotografia na Pinacoteca, Bárbara, Jesus Caldas, Sirlem, Geisa, e a Gabriel e Natália pela companhia nos primeiros tempos de São Paulo.

Ao Memorial da Inclusão de São Paulo, Teco Barbero, Tina Fonseca. Ao Paulo, da Associação de Amigos dos Deficientes Visuais, à Viviane da biblioteca do CEEDV. Obrigada por compartilharem um pouco de vocês comigo e me darem a chance de aprender tanto mesmo que em pouco tempo.

Aos colegas de curso pelos encontros de meio de caminho: Monique, Edson, Hugo, Rafa, Rodolfo, Tomás, Bernardo, Matheus, Raquel, Isabel, Mayara, Luquitas, Derê, Brisa, Bibi, Kim, Ligia, Fabi, Larinha, Stéfane, Natália e Andreza... Vocês fizeram dessa caminhada mais leve. Obrigada pela partilha e pelo apoio *online/offline*.

Às mulheres do NuAS pelos compartilhamentos tão produtivos e afetivos! Amandinha, Camila, Letícia, Zeza, Marcella, esse trabalho é de vocês também. Obrigada não só pela leitura e pelos comentários atentos, mas por acreditarem nas efervescências da mente e pela disposição em compreender os pingos fora dos *is*.

À Fabiene Gama, minha orientadora para além da pesquisa, obrigada pela coragem, pelo caminhar, pelas orientações e sutis puxões de orelha. Obrigada também por estar perto em meio a tantas outras coisas e pelo aprendizado de vida contínuo.

Às minhas professoras e professores da Universidade que, ainda neste início de caminhada, me ajudaram e me provocaram a pensar realidades e perspectivas outras e percursos possíveis: Soraya Fleischer, Simone Lima, Luísa Günther, Luísa Lopes, Rodrigo Pereira, José Jorge de Carvalho, Guilherme Sá, Marcela Coelho, Simone Alcântara.

À Professora Antonádia Borges, especialmente, pela disponibilidade e por aceitar avaliar meu trabalho. Obrigada também por me acolher no *Um Toque de Mídias* em 2013 - minha pesquisa é fruto do que conheci lá atrás.

Ao pai, Zé Iran, e tia Alda pelo apoio e cuidado em tudo, mesmo sem o total



entendimento das escolhas que me dei por fazer. Aos meus queridos manos, David e Marcos, pelas conversas sobre outras coisas e pelo cotidiano compartilhado.

Ao Ewerton, céu para as minhas tempestades, pela paciência, cuidado e por coexistir, em calma, na brevidade de um dia de cada vez.

À minha mãe, Tetê, que, tão longe e tão perto, como chuva em tempo de seca, transcende o corpo e a saudade.

*Dos mistérios do universo  
A luz e a escuridão  
Fazem par, verso e reverso  
Nos percursos da visão.*

*A luz que corta qual faca  
Afiada e bem precisa  
E a escuridão, faca cega  
Que só apalpa e alisa*

*A luz e a escuridão  
As duas irmãs babaças  
Um diz sim outra não  
E ambas fazem suas graças*

*Aqui estão três irmãs  
A quem a luz disse “não”  
E a escuridão disse “sim”  
Acendendo a inspiração  
Ó vida de tantos enredos  
De tantas contradições  
Aqui estão olhos que vêem  
Pela luz dos corações  
Ali onde o olhar é oco  
É a voz da luz que fala*

*Luz das ceguinhas do Coco  
Iluminando esta sala  
Luz das ceguinhas do Coco  
Iluminando esta sala.*

***A luz e a escuridão  
Gilberto Gil***

*à Tetê, sempre viva.*

# Resumo

Questionamentos acerca das formas de perceber mundo há muito operam na filosofia ocidental – a percepção nada mais é que um movimento centrífugo do mundo em nossa direção. Refletindo sobre as formas de percebê-lo, há um foco considerável na supremacia sensória do ver sobre o ouvir. Por outro lado, se assumirmos que conhecer abrange a totalidade do corpo, então a percepção não é uma capacidade apenas mental, mas percorre as fronteiras entre corpo, cérebro e mundo. É neste sentido que, ao considerar o corpo integral e multissensorial, este trabalho reflete sobre como pessoas deficientes visuais se utilizam da prática fotográfica como instrumento de leitura crítica do mundo. Aqui, a fotografia é compreendida como uma ação do *corpo inteiro* munido das suas variadas formas de percepção. Estas sensorialidades também desembocam no fazer antropológico, apresentando novas proposições teóricas e ferramentas metodológicas para a disciplina.

**Palavras-chave:** fotografia; corpo e deficiência; sensorialidades; novas antropologias.

# Sumário

Introdução .....	9
Estrutura do trabalho.....	18
Metodologia: observação enquanto participação .....	19
Capítulo I.....	27
O que pode um corpo? .....	28
A cegueira no corpo e o corpo do cego .....	31
O que pode um corpo <i>deficiente</i> ? Modelos conceituais da deficiência e as experiências de corpos dissidentes .....	35
Respiro I: formas de ver/ser.....	42
Capítulo II .....	48
<i>Movimento de Inclusão Visual</i> : a visão do antropólogo Milton Guran .....	48
<i>Alfabetização visual</i> : a visão do fotógrafo João Kulcsár .....	54
O fotógrafo cego: uma experiência estética de produzir e ler imagens visuais .....	55
Fotografia enquanto experiência e trocas simbólicas.....	59
Respiro II: caderno de fotografias.....	64
Capítulo III.....	79
Reverendo a escrita antropológica, visualizando antropologias .....	79
Da antropologia pela visão à antropologia sensorial.....	85
Considerações finais .....	89
Referências .....	91

# Introdução

Em 2012, por meio das publicações do Programa de Educação Tutorial da Sociologia da Universidade de Brasília (PET-SOL/UnB), antes de adentrar no curso de Ciências Sociais, conheci o antropólogo Tim Ingold. Este primeiro contato se deu através do artigo *Pare, olhe e escute: visão, audição e movimento humano*<sup>1</sup>. A experiência de ter lido este texto naquele ano certamente desenhou o início deste meu texto hoje, um processo vivo e orgânico<sup>2</sup> que assim seguirá nas próximas páginas. Foi, inclusive, naquele ano que se iniciaram minhas inquietações acerca da antropologia, do que entendo que ela seja e de como se faz um trabalho antropológico entre *olhar, ouvir e escrever*<sup>3</sup>.

Mas antes, assim como sugere Ingold, talvez devamos pensar melhor em como entendemos, ou supomos, o que são as nossas experiências de ver e ouvir e as nossas experimentações sensoriais que resultam em formas de perceber o mundo.

(...) *Pense em um trem.*

É ao pedir que imaginemos um trem que as ebulições de *Pare, olhe e escute* se iniciam. Como o autor mesmo diz, “você pode tentar descobrir o que elas são executando um simples experimento de pensamento”<sup>4</sup>. O experimento que Ingold nos convida a realizar começa justamente com um exercício de imaginação:

Suponha que você esteja ao lado dos trilhos enquanto o trem passa. Você vê a locomotiva e os vagões passando em grande velocidade e você ouve o barulho do motor seguido pelos estalidos dos vagões enquanto eles passam pelas junções dos trilhos<sup>5</sup>.

---

1        INGOLD, Timothy, 2008b.

2        Refiro aqui à organicidade de um texto enquanto potencial transformador em si mesmo, dada a sua passagem pelo tempo, cuja possibilidade de mudança da leitora pode ser dada a partir de suas ações de pensar e repensar, adicionando e refinando sua produção a partir de um escrito. Essa reflexão faz parte das dinâmicas vividas no curso de Métodos e Técnicas em Antropologia Social, ministrado pela Prof<sup>a</sup> Soraya Fleischer (DAN/UnB) e Prof<sup>a</sup> Fabiene Gama (PNPD/DAN/UnB) em 2015, como parte do currículo para formação em bacharel em Antropologia.

3        Menção ao artigo “O trabalho do antropólogo: ver, ouvir e escrever” (1998), do antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira.

4        INGOLD, Timothy, op. cit., p. 2.

5        Idem.

*Olhe o trem.*

Como se pudéssemos, o autor nos propõe pensar na possibilidade de isolarmos os nossos sentidos, de maneira que a nossa sensorialidade não fosse, então, integrada. Hipoteticamente, se fosse possível olhar o trem enquanto ele passa pela linha férrea sem que ouvíssemos seu som de passagem - seja pelo motor, por cortar o vento ou pelo contato com o ferro da via -, talvez nossa percepção do que é o trem e o que ele representa seria diferente de como a concebemos em conjunto com o som. Nesse caso, a visão nos coloca oposição a esse objeto que atravessa a linha e registramos essa imagem em nossa mente, seja da coisa que é o trem, seja de seu deslocamento.

*Ouçá o trem.*

Por outro lado, se apenas ouvíssemos seu ruído, nos privando da capacidade de vê-lo, a sensação do som que nos atravessa junto ao trem que cruza o trajeto nos formataria outra composição daquela ação sonora. Outra composição da própria coisa que poderia ser, ou não ser, o trem. E poderíamos até mesmo questionar a nossa localização. Aqui o som não se apresenta em oposição ao nosso corpo, mas nossa percepção acontece uma vez que ele venha de fora e adentre nossos ouvidos.

Imagino que isso talvez pareça um pouco confuso. Aqui onde moro há uma estação de trem desativada para transporte público. Ainda assim, a linha e o trem cortam duas cidades deslocando cargas, permanente e diariamente, entre 16h e 22h. E como a linha cruza alguns acessos dessas localidades, por ela atravessam também carros e pessoas. A princípio, haveria ali a premissa da atenção antes que qualquer um cruzasse a linha, de que seria preciso parar, olhar e escutar antes de seguir adiante na travessia. Com a ideia de que a estação de trem está desativada, a atenção é pouco lembrada, dada a descrença de que algo um dia passará por ali. Eu mesma nunca vi o trem, mas o seu som já cruzou meus ouvidos algumas vezes.

Aparentemente, ouvir o som de um trem que eu não vi não concretiza esse som em algo, ou seja, não necessariamente é um trem, mas sim o som *dele*. Neste sentido, ouvir *não é*, ou *nunca é*, ver. E, desse ponto de vista, separadamente e de forma quase independente, ver e ouvir, bem como tatear e cheirar, são caminhos diferentes de percepção.

Quando Ingold nos apresenta a ideia de um sujeito humano sedimentado no pensamento ocidental, é como se a nossa experiência no mundo em que vivemos fosse estática, imóvel. Como se estivéssemos parados e o mundo passasse por nós - sem considerar a possibilidade de que nós também passamos por ele. É como se houvesse uma passagem daquilo que nos é exterior para nosso interior. E mais: de que a nossa interface para os sentidos da visão, tato e olfato, que são nossos olhos, pele e nariz, fossem órgãos descolados de nossa mente, como se considerássemos

que cada forma de percepção se concentrasse e agisse fisiologicamente em partes muito específicas do nosso corpo. Mas se temos um *corpo inteiro*, por quais motivos mobilizaríamos somente uma pequena parte desse todo integrado para dar conta desse mundo no qual vivemos? Uma possível resposta, indicada pelo autor, é de que, talvez, como sugeri acima, suponhamos as nossas experiências de olhar e escutar e desconheçamos as múltiplas possibilidades de experimentação tanto do mundo como de nós mesmos.

Assim, o autor propõe outra forma de compreender o modo como percebemos o mundo em que vivemos, acabando por desestabilizar, também, os binarismos ancorados em paradigmas da Antropologia - como natureza e cultura, corpo e mente, razão e emoção, realidade e representação. Neste sentido, é mais interessante que pensemos em como esses binarismo são complementares e não, de maneira estrita, contrários<sup>6</sup>.

Meu argumento é o de que não existe tal interface entre o olho e a mente. Longe de começar como radiação incidente e terminar como uma imagem mental, o processo da visão consiste em um processo interminável, um engajamento de mão dupla entre o perceptor e seu ambiente. É isso que queremos dizer quando falamos de visão, coloquialmente, como 'olhar' ou 'observar'.<sup>7</sup>

A percepção acontece por meio do *engajamento ativo* e atento dos sujeitos no mundo em que habitam e em uma relação dialógica entre o corpo e a mente, entre o exterior e o interior: à medida que *vemos* o mundo, ele também nos *vê*. Olhos, ouvidos e pele são “partes integrais de um corpo que está continuamente em movimento, ativamente explorando o ambiente na busca prática de sua vida no mundo”<sup>8</sup>. As paisagens visuais, sonoras, táteis e olfativas são múltiplas e não compõem mundos separados em si mesmas, uma vez que “o ambiente que as pessoas habitam não é dividido por caminhos sensoriais pelos quais elas podem acessá-lo. É o mesmo mundo, não importa o caminho que escolham”<sup>9</sup>.

O que está em jogo também é que as nossas interfaces de percepção não são meramente *instrumentos de reprise*<sup>10</sup>, que capturam uma realidade e a interpretam, criando um mundo virtual - como se a atividade da percepção fosse apenas mental e criássemos sempre representações -, mas elas são a própria apreensão da realidade a partir do nosso movimento acurado no caminho que fazemos pelo mundo. Sabendo que nossos sentidos são integrados, é possível, portanto, *ver* por meio de *escuta*, por

6 GAMA, Fabiene. 2016.

7 INGOLD, Timothy, op. cit., p. 14.

8 Ibidem, p. 17..

9 INGOLD, Timothy, 2008a, p. 2.

10 INGOLD, Timothy. op. cit, p. 2.

exemplo. É, inclusive, parte da nossa ação de ver, o escutar - desde que tenhamos integridade nessas formas de sentir, claro. Como cito Ingold abaixo, é possível ver por meio da escuta mesmo que a visão seja privada, como fazem pessoas cegas. Mais do que experiências de luz - elemento que permite que nossos olhos vejam -, e de som - aquilo que nossos ouvidos recebem de forma imediata -, que são desdobramentos do emaranhado que é ver e ouvir, nossas experiências sensoriais se contrastam, se cruzam e se localizam em meio ao nosso movimento. E, mais do que *caminhos sensoriais diferentes*, elas se complementam.

Luz e som são, em essência, os lados avessos das experiências de ver e ouvir, respectivamente. Agora, como os deficientes visuais podem nos dizer, é de fato possível ouvir coisas assim como vê-las. E, para pessoas com visão, os olhos são parte do sistema perceptivo para escutar, tanto quanto os ouvidos são parte do sistema para olhar. Até esse ponto, visão e audição são mais intercambiáveis do que diferentes. Mas, por trás da descoberta, seja ela visual ou auditiva, de um mundo já feito está um nível de percepção profundo e pré-objetivo, um nível no qual a atenção sensitiva se encontra no ápice do movimento mesmo do vir a ser do mundo. Nesse nível, (...) as experiências da visão e audição não são mutuamente substituíveis do mesmo modo que - por exemplo - a língua de sinais dos surdos é substituível pelo discurso oral. Pelo contrário, elas são virtualmente indistinguíveis: visão é um tipo de audição e vice e versa. Esse argumento me levará por fim a rejeitar a tese que atribui a dominância do pensamento objetivo no ocidente a uma obsessão pelo olho<sup>11</sup>.

Tal discussão de Ingold sobre a percepção impactou meu interesse por formas visuais, sejam fixas ou em movimento. Iniciei esta minha pesquisa me apoiando em pequenos incômodos sobre a obsessão que temos por imagens e pelo olhar. Considerando que vivemos em um mundo habitado e mediado majoritariamente pelas imagens, a presença dessas visualidades é colocada, hierarquicamente, como superior a quaisquer produtos dos demais sentidos, sejam sons, cheiros ou coisas táteis. Sob perspectiva da cultura visual, se vemos é porque há imagens para serem vistas, caso contrário, a visão inexistiria. *Ver* talvez pareça para nós como a principal maneira de percepção em nossa composição de mundo, como se fosse pela visão que todos os outros sentidos se concretizassem. Associamos imagens a cheiros, imagens a texturas, imagens a sons, de maneira que os cheiros, as texturas e os sons só fazem sentido a partir de uma configuração visual daquilo. Antes que existam enquanto próprias, essas dimensões passam em um primeiro momento pelo crivo da imagem. O olhar é a prova de que vivemos no mundo em que vivemos.

Se somos tomados rotineiramente por formas convencionadas de perspectivas, visões de mundo, olhar, ver e enxergar, como então fazem as pessoas cegas? Onde, quando e como a ação de ver se estabelece em relação ao corpo que carece do aparato

---

11 Ibidem, p. 3.



da visão? Essas questões me levaram a conhecer uma dimensão bastante específica do chamado *Movimento de Inclusão Visual*, em especial de um grupo que trabalha com fotógrafos cegos e deficientes visuais, como descreverei mais adiante.

\*\*\*

Em 1990 projetos sociais interessados em promover a democratização da imagem, em termos de acesso à fotografia e à sua prática, cresceram e se diversificaram em todo país. Contudo, suas estratégias e propósitos se manifestaram diferentemente. Tais projetos objetivavam usar a fotografia como “instrumento para a cidadania, em busca da valorização da autoestima e da leitura crítica do mundo”<sup>12</sup>. A partir dos anos 2000, as iniciativas voltadas para a *inclusão visual*, sejam de ordem da fotografia ou do audiovisual, passaram a se difundir, se multiplicando em sua execução; essa ação também tem ocorrido com frequência em países considerados periféricos, “como Argentina, França, México, África do Sul, Arábia Saudita, Brasil, Índia, Itália, Holanda, Bangladesh, Haiti e Jerusalém”<sup>13</sup>. Há dois atributos associados que levaram à multiplicação de projetos de inclusão visual, um de mercado e outro social: houve um barateamento dos equipamentos de fotografia, áudio e vídeo e uma crescente importância das imagens no mundo contemporâneo, bem como no consumo delas pela sociedade<sup>14</sup>.

No Brasil, o movimento foi articulado através do 1º *Encontro de Inclusão Visual do Rio de Janeiro*, em 2004, e deu-se como parte de um evento maior, o *FotoRio*, evento internacional de fotografia organizado pelo fotógrafo e antropólogo Milton Guran. O evento reuniu fotógrafos, lideranças comunitárias, pesquisadores, educadores e outros interessados na utilização da fotografia como um instrumento de conhecimento, de valorização da autoestima e de comunicação social por parte de moradores de comunidades populares, no âmbito de projetos que buscassem a promoção da inclusão social destes segmentos da sociedade. Tais *encontros*, desde então, vêm acontecendo anualmente com o objetivo de

Trocar informações sobre a implementação e sustentabilidade dos diferentes programas desenvolvidos no Brasil. Eles têm feito um esforço para formar uma rede, a fim de fortalecer uma atuação coletiva voltada para a ‘valorização da autoestima’ e desenvolvimento de um olhar mais apurado de moradores de áreas pobres que, através do envolvimento com determinados grupos, passariam a se autorrepresentar e representar seus locais de moradia a partir de uma perspectiva que mostraria o que essas áreas estigmatizadas teriam de melhor.<sup>15</sup>

12 MENDES, Ricardo,. 2005, p. 75.

13 GAMA, Fabiene, 2009, p. 2.

14 Idem.

15 Ibidem, p. 4-5.

É importante pontuar que a ideia de *movimento* aqui se coloca como a criação e o estabelecimento de redes de contato, relações e diálogos. Os Encontros têm possibilitado o agrupamento de projetos que têm em comum a proposta de inclusão visual e assim possibilitam também, além desta familiarização com ações semelhantes, o compartilhamento das experiências.

Uma das iniciativas que fazem parte dessa rede de inclusão é o *Projeto Alfabetização Visual*, que é vinculado como projeto de extensão ao Centro Universitário SENAC, em São Paulo. O Professor João Kulcsár, coordenador do projeto, é quem toma a frente dessa e de outras ações de inclusão visual desde a década de 1990, trabalhando temáticas diversas no ensino da fotografia, tais como: imigração, consciência negra, sistema penitenciário e socioeducativo, comunidades populares e favelas, mulheres e cidadania, meio ambiente, envelhecimento e terceira idade, direitos humanos, formação de professores, entre outras<sup>16</sup>. Kulcsár tem uma experiência muito rica no campo da fotografia, especialmente no que diz respeito ao processo de democratização da imagem, e mais precisamente dentro do conceito de *visual literacy*<sup>17</sup>, trabalhado por ele em sua trajetória acadêmica. Sua dissertação de mestrado, defendida em 1997 na Universidade de Kent (EUA), foi intitulada de *The role of photography as a tool to visual literacy*<sup>18</sup>.

Kulcsár tem um interesse especial pela produção de fotografias por pessoas cegas e/ou com deficiências visuais. Seu primeiro projeto voltado para fotografia e deficiência e executado dentro do escopo do *alfabetização visual* foi realizado em São Paulo em 1998. Abordando questões de deficiência física, mental, auditiva e múltipla, o curso ofereceu uma formação básica em técnicas fotográficas e pautou-se na premissa do desenvolvimento do *olhar crítico*. Os participantes produziram fotografias com o objetivo de se expressarem em relação a temas que lhes interessavam. A proposta do curso era que, ao se projetarem por meio da fotografia, essas pessoas se sentissem pertencentes à sociedade como parte ativa, tendo poder sobre o discurso que produziriam por meio das imagens. A câmera fotográfica deixaria, assim, de ser mero equipamento para captura de imagem, e se expandiria a ponto de fazer parte do sujeito e de sua agência no mundo. Ela deixaria de ser um objeto externo para fazer parte de estruturas internas de pensamento e de ações de autorrepresentação; tornando-se uma forma de fazer ver e de ser visto, de mostrar a realidade a partir de si mesmo e de romper com estigmas e estereótipos. Fotografar torna-se-ia, então, um ato político.

16 Mais informações sobre esses projetos podem ser acessadas na página do *Alfabetização Visual*, disponível em <http://www1.sp.senac.br/hotsites/lapascipiao/alfabetizacao/>.

17 “Letramento visual”, tradução minha.

18 “O papel da fotografia como instrumento de alfabetização visual”, tradução minha.

Este primeiro projeto se desdobrou quando, em 2008, dois estudantes cegos, alunos dos Espaço Braille do SENAC-SP, procuraram Kulcsár solicitando capacitação na prática fotográfica. A partir deste momento, o projeto com deficientes visuais passou a acontecer através de oficinas pontuais com jovens que desejavam aprender a fotografar e Kulcsár, que começou propor atividades a eles. Foi uma ação de duas vias: de um lado Kulcsár capacitava os estudantes do bacharelado em fotografia do SENAC<sup>19</sup> a desenvolverem projetos sociais a partir da metodologia de alfabetização visual; de outro ele desenvolvia a fotografia participativa com pessoas cegas como forma de expressão e inclusão social.

Como parte do texto de curadoria da última exposição, a partir do Curso de Fotografia para Deficientes Visuais realizado na Pinacoteca do Estado de São Paulo em agosto de 2015, Kulcsár resume de forma detida o que é a proposta da fotografia junto à cegueira: possibilitar experimentar as imagens visuais de outras maneiras, tanto no caso de pessoas cegas, como na experiência de pessoas videntes.

Certo ditado diz que uma imagem vale mais que mil palavras, mas também podemos pensar que uma imagem vale mil perguntas, e é o que tem acontecido quando enfrentamos o desafio de trabalhar com deficientes visuais que fotografam. Essa atividade provoca questões: como os deficientes visuais fotografam? Por que querem fotografar? Quando perguntados, afirmam que é pelas mesmas razões que todos fotografam: para guardar o momento, se expressar, compartilhar com os outros, suprir uma necessidade básica do ser humano de produzir e consumir imagens, enfim, para se sentirem participantes dessa sociedade de hipervisibilidade. Ao dispararem o botão da câmera, pessoas com deficiência visual propõem uma discussão além da técnica, estética e ética da fotografia, transformam o ato de fotografar num acontecimento político e, em nossa sociedade imagética, nos mobilizam a de fato ver essas imagens. Para acompanhar cada uma das imagens expostas, visando dar acesso amplo à mostra, foram produzidas pranchas táteis, audiodescrições e textos em braille, disponíveis a todos. Além disso, ao lado de cada prancha tátil, por meio de um código QR, é possível acessar os vídeos com depoimentos de cada um dos autores aqui representados. Antes de ver a mostra, convidamos você a parar, fechar os olhos, respirar, ouvir e explorar as fotografias produzidas para *fruir e transver* o mundo com a experiência intensa de outros sentidos<sup>20</sup>.

A *fotografia cega*<sup>21</sup> nos convida a acionarmos nosso corpo inteiro, a estarmos atentos a como apreendemos e aprendemos imagens e processos. Como

19 Curso de graduação o qual Kulcsár é docente.

20 KULCSÁR, João, 2015.

21 Esse é um termo usado pelo fotógrafo de baixa visão João Maia. Ele me disse que assim o define por conta de sua limitação visual. Maia se utiliza de uma câmera profissional, mas sem o controle dos ajustes manuais. Ele fotografa a partir de seu resíduo visual (percepção de vultos e cores) e denomina sua fotografia como *cega* por conta falta do acesso visual: ele utiliza da sensibilidade e de seus outros sentidos para registrar imagens.

Kulcsár disse em uma entrevista<sup>22</sup>, a fotografia é um instrumento de promoção à acessibilidade porque ela envolve emoções e compreende uma linguagem que já nos é cotidiana. E, ainda, porque “na maioria das vezes, a gente dá mais valor para a visão e se esquece dos outros sentidos. E vendo uma foto tirada por um deficiente, você lida com questões como tolerância e diversidade”.

O campo de minha pesquisa se deu em uma das iniciativas de Kulcsár no ensino da prática fotográfica para pessoas cegas e/ou com deficiências visuais. Em agosto de 2015, fui a São Paulo conhecer o Projeto Alfabetização Visual, coordenado por Kulcsár. Neste mesmo mês, Kulcsár, em parceria com a Pinacoteca do Estado de São Paulo, ministrava um curso de fotografia para deficientes visuais. Auxiliado pelo Programa Educativo de Públicos Especiais (PEPE) da Pinacoteca e pelos extensionistas do Alfabetização Visual, as aulas se estenderam por nove encontros, de agosto a outubro, em que o professor apresentou a 10 participantes a prática fotográfica, passando por questões técnicas e buscando desenvolver também uma composição poética própria na produção imagética.

Estes aspectos técnicos da fotografia, como diafragma, ISO, obturador, velocidade; e os elementos da linguagem visual, como composição, a regra dos terços, cores, luz, sombra e estéticas da imagem, eram combinados com a prática fotográfica por meio de exercícios de experimentação das obras de arte do museu. Tateando as obras reproduzidas em maquetes bi e tridimensionais, os objetos eram também descritos, assim como os espaços pelos quais transitavam, por educadores envolvidos no curso. Assim, ao mesmo tempo que fui sendo sensibilizada por meus interlocutores em suas vivências cotidianas de ser cego/deficiente visual, fui repensando, num sentido mais prático, minhas formas de ver.

Refletindo no modo como o trabalho antropológico é concebido entre ver, ouvir e escrever - e, segundo Cardoso de Oliveira (1998), há uma certa ordem para entendimento do campo, dada por estas três etapas -, talvez devamos considerar outras dimensões de percepção neste trabalho: o que há entre ver, ouvir e escrever. Mesmo que iniciante pesquisadora, busquei pensar essas questões no meu campo.

No esforço de compreender um pouco a dinâmica fotográfica entre e com cegos, processo que tem se ampliado para estudos do corpo e subjetividade, deficiência, percepção, movimento humano e emoções, utilizo a fotografia, neste sentido, como ferramenta de pesquisa. É também nesta perspectiva que tenho pensado a fotografia e, assim, a antropologia, em suas potencialidades de ir além de suas fronteiras disciplinares, de se expandirem. A pergunta que me fiz nesta

---

22 Entrevista dada à Rede do Saber - Escola de Formação de Professores Paulo Renato Costa Souza, Governo do Estado de São Paulo. Disponível em: [http://www.rededosaber.sp.gov.br/portais/Portals/84/docs/entrevista\\_joao\\_2.pdf](http://www.rededosaber.sp.gov.br/portais/Portals/84/docs/entrevista_joao_2.pdf).

pesquisa também diz respeito aos limites tramados por e para essas áreas. Não busquei delimitar ou separar tais áreas do conhecimento, demarcar o fim e o início delas, mas pensar as linhas tênues e invisíveis que são traçadas e que são, muitas vezes, não ditas, não escritas e não mostradas. Penso que, talvez, elas pudessem ser atravessadas e ultrapassadas. O limite é a linha que tenho buscado cruzar.

Se, por um lado, a fotografia das pessoas cegas envolve uma dimensão integral e integrada do corpo, uma vez que as imagens e seus elementos são produzidos a partir dessa referência - distância focal, composição, profundidade de campo são trabalhados tendo o corpo do fotógrafo ou da fotógrafa como orientação e parâmetro a partir do reconhecimento de seus próprios corpos no fazer fotográfico -, na antropologia, ao me colocar em proximidade com as pessoas, o processo da pesquisa também ocorreu através do corpo - no tato, no olfato, na escuta ainda mais atenta -, um corpo *inteiro* em evidência. Vi e observei com mãos, ouvidos e nariz, e compartilhei, em alguma dimensão, através de alguns exercícios, do invisível que acortina os olhos. A visão neste trabalho não significou necessariamente ver e colocar à prova o que foi visto sobre o que não foi visto - olhar incessantemente aquilo “não visto” pelos olhos de meus interlocutores não me levou a ver as coisas de fato.

A dimensão das percepções e dos sentidos tornou-se, nesta pesquisa, fundamental para interação entre mim e os fotógrafos e fotógrafas cegas. O tato, por exemplo, por vezes descortinou a ausência de luz, materializando o referente em imagens outras, não apenas visuais. Evgen Bavcar, filósofo e fotógrafo cego, diz que essa escuridão antes da imagem é o próprio anúncio dela e que a mediação pelo tato compreende tão logo uma imagem real. Se o dizer, o verbo, precede a formação de qualquer coisa<sup>23</sup>, ele é também cego. E as imagens mentais podem se formar por meio de outras percepções, que não apenas a visão.

O olhar físico que quer ver não é aquele olhar da verdade, pois a presença de um objeto só pode ser confirmada pelo toque físico. Por essa razão, o tato permanece o único órgão da verdade. Poder-se-ia defini-lo como um olhar chegado, ou encostado, aquele que não provoca ainda a separação inelutável entre o sujeito e o objeto do conhecimento. (...) Em outras palavras, a proximidade tátil é o mais seguro sinal de uma existência real<sup>24</sup>.

Diferente de pensar que ao vermos estamos em um mundo dado e objetivo e que, assim, objetivamos também as informações de nossas pesquisas pelo distanciamento entre o nosso olhar e as coisas, poderíamos considerar, porventura,

23 Referência às palavras de Evgen Bavcar: “O verbo é, então, cego: ele nos fala do lugar em que surge uma gênese primeira da imagem. É desse modo que, se queremos ir às origens das imagens visuais, nós chegamos forçosamente ao espaço do invisível, este do verbo, e à noite que precede o dia das figuras conhecíveis” (BAVCAR, Evgen, 2003, s/n).

24 BAVCAR, Evgen. 2003, s/n.

que “os dados etnográficos são”, na realidade, “permeados por subjetividades desde a hora que nos deparamos com eles até a hora em que vamos falar sobre eles”<sup>25</sup>. Mesmo sendo um desafio teórico-metodológico, compreender que tenho um corpo inteiro e integrado foi fundamental para acessar os dados desta pesquisa como parte de uma “experiência incorporada e interconectada”<sup>26</sup>. Isso também gerou inúmeras questões, algumas das quais compartilho com Gama (2016):

A maneira como as pessoas dão sentido ao mundo transpassa a visão e abrange uma mistura de sentidos. Atentar para a importância deles significa entender que há muitas outras formas de experimentar e expressar nossas vivências antropológicas, ainda minimamente exploradas. Que importância estamos dando aos elementos sensoriais experimentados em campo? Como os utilizamos e os engajamos em nossas etnografias? Que implicações abordá-los nos apresenta? Que limites precisam ser expandidos para acolhê-los? O que significa escolher apenas um meio (a escrita) ou mesmo um sentido (a observação) como essencialmente importante para a descrição etnográfica? Que impacto teria no estilo etnográfico uma produção de conhecimento que deslocasse ou mesmo subvertesse a combinação de meios e sentidos? Seria possível apresentar o que vemos em sons; ou o que cheiramos em formas tácteis, como fazemos com os demais sentidos através da visão? Por que seria a visão/a escrita a única forma de expressão possível, ou melhor, confortavelmente aceitável para a produção do conhecimento antropológico? Por que a obsessão pelo discurso verbal quando, sabemos, em nossas imersões no campo, somos sobrecarregados de informações e conhecimentos apreendidos de forma corporificada, através de diferentes emoções e sentidos?<sup>27</sup>

Experienciando imagens cegas, ou invisíveis, ou mesmo aquelas não vistas, e experimentando outras percepções que levam a cabo os sentidos, conformar e pensar a experiência antropológica em um formato textual é um desafio. Há um esforço em registrar o sensível, mas há ainda outro, que é o de materializá-lo como produto da pesquisa antropológica. Acredito que se esta pode vir a ser uma etnografia da experiência, este trabalho é um convite a experimentar essa etnografia. Nesta monografia, minhas questões estão menos vinculadas a quem está fazendo antropologia, ou onde ela está, e mais em que tipo de antropologia está sendo feita<sup>28</sup>.

## Estrutura do trabalho

Este trabalho está estruturado em três capítulos escritos nos quais busquei apontar as relações entre o corpo, deficiência e o conhecimento adquirido por meio de nossas experiências sensoriais. O processo foi mediado em minha pesquisa pela prática fotográfica de pessoas cegas ou com deficiência visual, implicando,

25 GAMA, Fabiene. 2016, p. 128.

26 Idem.

27 Idem.

28 Referência a MADAN, T. N., 1996, apud PEIRANO, Mariza, 2006.



por um lado, um reconhecimento de novas formas de ser e ver e, por outro, no desenvolvimento de uma alfabetização visual a fim de produzir e analisar criticamente as imagens que nos circundam. Transformada por minha experiência em campo, apresento também *respiros* entre os textos que compreendem a maneira como meus interlocutores compartilharam suas formas de ver e as fotografias realizadas por mim e por eles em nossos encontros presenciais e *online*.

No primeiro capítulo inicio questionando o que entendemos como *corpo* e como isso afeta a maneira como nos relacionamos com o que nos cerca. Essa dimensão fica ainda mais evidente quando pensamos em corpos que, na hierarquia do discurso, são deficientes. Dessa forma, resgato brevemente a construção da cegueira nas sociedades ocidentais e apresento o modelo médico e o modelo social da deficiência. Por fim, aponto como discussões e debates contemporâneos em torno da deficiência têm propiciado novas enunciações do que podem os corpos em sua diversidade e sensorialidade.

No segundo capítulo trago o processo de globalização como elementar dos tempos modernos para entender como nos relacionamos com as imagens que circulam amplamente em nosso cotidiano. Aponto que esse processo muda não só representações visuais, mas formas de pensamento individuais e coletivas sobre si e sobre o outro. Abordo então a visão do antropólogo Milton Guran sobre a inclusão visual e a visão do fotógrafo João Kulcsár sobre a metodologia de alfabetização visual. Neste ponto, localizo minha experiência em campo com o curso de fotografia para deficientes visuais realizado na Pinacoteca de São Paulo, apresentando aspectos técnicos e subjetivos dessa prática fotográfica. Concluo a seção pensando sobre as dimensões da experiência na imagem e a conformação de identidades novas, multifacetadas e fragmentadas.

E no terceiro e último capítulo, trago a discussão para a dimensão da realização do trabalho antropológico conformando-o em uma produção textual. A partir de minha experiência em campo, envolvida na vivência em ambientes acessíveis - sejam eles físicos ou virtuais -, reflito sobre as possibilidades de circulação do conhecimento antropológico por meio de outros suportes que não o textual. Apresento como possibilidade de apresentação de nossos trabalhos a combinação entre texto e imagem acionados por nossas sensorialidades.

## **Metodologia: observação enquanto participação**

Na antropologia, “trabalho de campo é uma vivência”<sup>29</sup>.

---

29 BRANDÃO, Carlos Rodrigues. 2007, p. 12.

Antes da primeira ida a campo, dediquei esforços ao levantamento bibliográfico buscando compreender os contextos em que se encontravam meus questionamentos, traçando pontos de aproximação e tensão entre a antropologia, a fotografia e os estudos sobre deficiência. A fim de alcançar um pouco a dinâmica da inclusão visual e conhecer a prática de alguns projetos com essa iniciativa, tive acesso aos Anais dos Encontros de Inclusão Visual do Rio de Janeiro, de 2004 a 2007, publicações de coordenadores de projetos, fotógrafos e antropólogos, como Guran (2004 e 2008), Mendes (2005), Gama (2007 e 2009), além de acompanhar as páginas virtuais do evento Visible Rights e do Projeto Alfabetização Visual. Acerca da deficiência e cegueira, meus primeiros contatos com a literatura vieram de Sautchuk (2003), Mello (2009) e Cavaleiro (2012), que manifestam em seus textos a construção da deficiência e da cegueira em sociedades ocidentais, bem como abordam a dimensão do corpo, da subjetividade e da performance de pessoas cegas em suas vivências cotidianas.

Já em São Paulo, em minha primeira viagem, realizei observação participante no curso de fotografia do Projeto Alfabetização Visual na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Nestes encontros pude ter meus primeiros contatos com a prática fotográfica de pessoas cegas por meio do processo de ensino e aprendizagem, além de conhecer, mesmo que de forma breve, como funcionavam as dinâmicas das aulas e a construção e concepção do curso. Também acompanhei as atividades do professor João Kulcsár na montagem da exposição Acessibilidade (SENAC Consolação), que era composta por imagens produzidas por deficientes visuais que participaram desde os primeiros anos do projeto, e em algumas palestras ministradas por ele com enfoque na temática da fotografia e cegueira. Nestes encontros conheci Josias e Bê, fotógrafos e deficientes visuais, que participam do projeto desde 2008, e tive a oportunidade de conversar com eles sobre suas práticas fotográficas. Esta primeira e rápida conversa foi fundamental para ouvir das próprias pessoas cegas suas impressões sobre a fotografia e romper com pré-noções minhas sobre seus processos. Foi também a oportunidade de trocarmos contatos para nos falarmos durante meus tempos em Brasília.

Em novembro do mesmo ano, o Memorial de Inclusão, vinculado à Secretaria do Estado dos Direitos da Pessoa com Deficiência do governo de São Paulo, promoveu três oficinas direcionadas às questões da fotografia e deficiência visual. A programação era voltada tanto para uma prática sensível da fotografia, como para aspectos técnicos da área, no conhecimento de equipamentos e na promoção de mostras inclusivas de fotografia. Em minha segunda ida a campo me concentrei na oficina Fotografia dos Sentidos, ministrada por Teco Barbero, jornalista, fotógrafo e com baixa visão. A atividade tinha o objetivo de aproximar



as pessoas com deficiências visuais à prática fotográfica, e sensibilizar as pessoas videntes a vivenciarem seus outros sentidos e pensarem na possibilidade e realidade de ações como estas. A oficina durou quatro horas e, como participante, produzi fotografias com meus olhos vendados. Fotografamos pessoas, objetos e sons e fomos questionados sobre o lugar em que nos encontrávamos, sobre o que sentíamos e compartilhamos comentários sobre nossas experiências ao fim do encontro. Lá pude também reencontrar alguns dos participantes do curso realizado na Pinacoteca e me aproximar mais deles, criando outros vínculos que se estenderam para as redes sociais.

Em abril de 2016, fiz minha última ida presencial a campo. Como resultado do curso de fotografia para deficientes visuais realizado pelo Alfabetização Visual, cada participante teve uma fotografia, produzida durante os encontros, exposta na Pinacoteca. Na exposição *Transver*, as imagens foram expostas acompanhadas de pranchas táteis, audiodescrições, textos em braille e, por meio de um código QR<sup>30</sup>, videodepoimentos dos participantes da oficina compartilhando a motivação das escolhas pelas imagens expostas e suas experiências ao longo da jornada nos dois meses que se passaram. Neste dia tive a oportunidade de reencontrar, por acaso, João Maia, um dos participantes do curso e fotógrafo com baixa visão.

Abro aqui um breve respiro para compartilhar um acontecimento que me levou a pensar questões teórico-metodológicas desta pesquisa. Conheci João Maia assim que cheguei a Pinacoteca, em minha primeira ida a campo. Durante este dia, me dei conta que minha presença não era, e não poderia ser, silenciosa. Observar não era uma ação em silêncio, feita apenas com os olhos, mas era, fundamentalmente, uma ação participativa. Era preciso falar atentamente e atentamente, me descrever, descrever como as coisas ali se organizavam, auxiliar nos caminhos, tatear e guiar a formação de imagens pelas mãos. Minha presença naquele encontro não se deu apenas porque eu estava lá, mas porque eu realmente estava e me fazia presente. Quero dizer que a ideia de estar em campo não era, nem mesmo inicialmente, de um silêncio somado ao olhar, mas de um corpo inteiro falante e em movimento.

A atividade do dia consistiu, inicialmente, em um exercício de desenho com pranchetas em alto relevo, posteriormente em tatear réplicas de obras do museu em suportes bi e tridimensionais e, a seguir, na prática fotográfica. Cada auxiliar, seja o do programa educativo do museu ou do Alfabetização Visual, acompanhou um

---

30 Códigos QR são códigos de barra bidimensionais que podem ser lidos por telefones e tablets com câmera acoplada. Este código pode ser convertido em um texto interativo ou link direcional. No caso do código QR da exposição *Transver*, este era convertido para o link do vídeo no sítio Youtube.

participante da oficina e a proposta não se deu de maneira diferente comigo. Me coloquei ao lado de Josias, que conheci em meu primeiro encontro com o professor João Kulcsár e fomos juntos para a galeria tátil do museu<sup>31</sup>, onde já estavam Éber, João Maia e Marta. Josias, dada sua experiência na prática fotográfica desde 2008, era um dos monitores do curso e auxiliou Éber, ainda iniciante na fotografia.

Me aproximei de João Maia e perguntei se ele precisava de ajuda, mal sabendo que ele, da mesma maneira que Josias, também participava das atividades do projeto desde 2009 e vinha se dedicando à fotografia de forma bastante aprofundada. Eu, com minha câmera pendurada no pescoço, de repente ouvi João Maia me dizer que eu colocasse as mãos nos olhos de uma das esculturas e, tão logo, eu estava sendo fotografada por ele.

No início não me importei com a ideia e fui sendo direcionada por João, que indicava o que eu deveria fazer e qual imagem ele tinha em mente antes do clique. Ele compartilhava suas fotos comigo, pedia para eu descrevê-las e verificar aspectos técnicos, como, por exemplo, se o foco estava correto, ao mesmo tempo em que, ao ter uma rápida noção de que suas fotos tinham ficado boas, elogiava a si mesmo dada sua satisfação com a imagem. Mesmo que breve, um certo incômodo me ultrapassou ao pensar que, naquele momento, eu tinha que estar do outro lado. Tinha que estar fotografando a experiência de João, Marta e dos outros participantes, tinha que ver atentamente como se utilizavam das técnicas e quais eram estas. Parecia que, naquele momento, eu tinha que ter um olhar mais distanciado para conseguir apreender melhor a experiência. Mas, por outro lado, parecia também ser tarde demais para isso. Meu tempo na Pinacoteca neste dia foi dedicado, então, a ser fotografada por João Maia. Nossos papéis se inverteram em alguma medida e, ali, eu era o referente<sup>32</sup>.

31 Galeria tátil da Pinacoteca é composta por 12 esculturas em bronze disponibilizadas pelo acervo do museu para serem tateadas. O público alvo da exposição permanente é, principalmente, pessoas com deficiência visual. As esculturas são acompanhadas de folder em braille e em tinta, além de um aparelho de som que compreende um guia educativo do percurso pelas obras. Como informado pela página do museu, “o percurso de visita é orientado por um piso tátil, que permite e indica um caminho para a exploração das obras que se encontram nesta galeria. Esta é mais uma ação do Programa Educativo para Públicos Especiais (PEPE), voltado para garantir a possibilidade de fruição da arte para pessoas com necessidades especiais – sensoriais, físicas ou mentais”. Disponível em: <http://www.pinacoteca.org.br>.

32 Essa discussão é feita, principalmente, por Roland Barthes (1980, 2015). Segundo o autor, uma fotografia “pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou três de intenções): fazer, suportar, olhar. O Operator é o fotógrafo. O Spectator somos todos nós, que compulsamos nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, nas coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de eídolon emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de Spectrum da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há

Dentro do que eu imaginava como uma pesquisa era e qual a postura que a pesquisadora deveria ter, pude aprender muito com João neste dia. Ser colocada do outro lado da câmera<sup>33</sup> me deu a oportunidade de saber de João seu modo de fotografar, de conhecer um pouco como ele vê o mundo<sup>34</sup>, que estratégias ele usa para fazer suas fotografias, e de ter uma ideia, por meio da sua prática, do que faz de uma foto boa e outra não.

Este processo se desdobrou na última vez que fui a São Paulo, em minha terceira ida a campo. Ao observar a exposição dos trabalhos dos participantes do curso fui surpreendida por estar eu lá exposta na parede como obra de João Maia. Eu estava na fotografia impressa, na placa tátil, na audiodescrição e no texto em braille. Tinham me fotografado, tinham me descrito e eu estava definitivamente do outro lado.

A participação se mostrou como um instrumento de conhecimento e de descobrir a dimensão de “ser e estar pessoalmente engajado”<sup>35</sup>. É, de certa forma, o rompimento, por meio do afetar-se, da divisão entre um nós e um eles, um sujeito e um objeto, uma pesquisadora e um pesquisado. E como coloca Favret-Saada (2005), não se trata de ter empatia no sentido de se imaginar no lugar do outro, representar isso, ou mesmo em identificar-se com ele, mas

Como se vê, quando um etnógrafo aceita ser afetado, isso não implica identificar-se com o ponto de vista nativo, nem aproveitar-se da experiência de campo para exercitar seu narcisismo. Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer. Pois se o projeto de conhecimento for onipresente, não acontece nada. Mas se acontece alguma coisa e se o projeto de conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível<sup>36</sup>.

Neste sentido, como aponta Brandão (2007), o trabalho de campo é uma vivência porque nele se estabelece uma relação produtora de conhecimento e submersa em subjetividades: é “uma relação entre pessoas que tem uma dimensão social e que uma dimensão afetiva se estabelece. Dados de troca, de sinais e símbolos entre as pessoas se estabelecem inevitavelmente e isso marca não só a realização do trabalho, mas o material produzido por esse trabalho realizado”<sup>37</sup>.

---

em toda fotografia: o retorno do morto” (p. 17), dada sua reminiscência e sua fixação temporal.

33 Isto era uma problemática minha, mas que, aparentemente, para João não era uma questão. Afinal ele era fotógrafo e isso era o que ele fazia, este era seu trabalho: ele fotografava pessoas, coisas e paisagens.

34 Aqui, *ver* o mundo se dá tanto no sentido fisiológico da visão, já que João é deficiente visual baixa visão, como na subjetividade de perceber o sensível.

35 FRAVET-SAADA, Jeanne. 2005, p.158.

36 Ibidem, p. 160.

37 BRANDÃO, Carlos. 2007, p. 12.

\*\*\*

Quando retornei a Brasília em abril, na impossibilidade de voltar a São Paulo, dei continuidade à pesquisa com conversas *online* em redes sociais<sup>38</sup>. Desde minha primeira ida a campo comecei a ter contato com as pessoas por meio do Facebook, plataforma que me permitiu acompanhar a agenda das atividades relacionadas à fotografia e cegueira por meio das publicações do professor João Kulcsár e da página do Memorial da Inclusão. Além disso, pude acompanhar projetos paralelos de pessoas cegas que compartilhavam suas produções fotográficas tanto em seus perfis pessoais na rede como em páginas específicas criadas por eles próprios. Um exemplo de iniciativas paralelas é a página “O que a cidade não vê”, desenvolvida por Josias, e o perfil no Instagram @joaomaiafotografo, em que João Maia compartilha, em maioria, seus trabalhos com fotografia de esportes em eventos paralímpicos.

Neste espaço online trocamos fotografias, relatos das experiências e eventos futuros eram compartilhados comigo pelos fotógrafos. Para além da fotografia, falamos também sobre o movimento social das pessoas com deficiência, quando me chamaram para participar na passeata contra a retirada de guias para cegos nas plataformas do metrô de São Paulo, e outras experiências cotidianas, como os caminhos na cidade, adoecimentos e cuidados, por exemplo. O espaço online me abriu a possibilidade de conversar sobre outros assuntos e me aproximar mais das pessoas com as quais eu fiz pesquisa. Presenças *online* e *offline* não entram em disputa em meu trabalho, mas dividem e se complementam em espaços de ação junto a suas especificidades.

Em junho de 2016 iniciei as conversas nos espaços virtuais com os participantes do curso de fotografia realizado na Pinacoteca com o objetivo de saber mais sobre suas experiências durante os encontros. Nossos diálogos, os quais se encaixam na dinâmica das entrevistas semiestruturadas, seguiam a partir de um repertório inicial de questões que se desdobravam em novas perguntas. O tempo das conversas era dilatado e multitemporal. Mesmo que em mensagens instantâneas, algumas conversas, que eram intermitentes, chegaram a durar dois meses. E embora compartilhássemos o tempo presente *online*, o espaço virtual me permitiu estar também em outros espaços e conversando com outras pessoas simultaneamente. Como aponta Hine (2004) acerca da multiplicidade de temporalidades em contextos virtuais,

Toda temporalidade se constrói como resultado de práticas interpretativas e a ideia de que existam competências culturais que orientam as diferentes temporalidades não

38 As conversas se deram em maioria por meio do Whatsapp e Messenger, aplicativos para dispositivos móveis para troca de mensagens instantâneas via conexão à internet.

é nova e nem se reduz ao âmbito das comunicações eletrônicas. (...) A produção das diferentes formas de organizar atividades sociais no tempo, assim como as distintas percepções do próprio tempo, são as principais características da organização do trabalho em torno dessa tecnologia. Mais uma vez, não chegamos a uma colagem temporal incoerente e sem sentido, muito pelo contrário, há uma multiplicidade de temporalidades altamente organizadas e muito significativa para os participantes. Não é por acaso que, para os usuários da Internet, a completa congregação de temporalidades tenha sentido<sup>39</sup>.

Mesmo que, no início, estar nas redes sociais poderia ser sinônimo de estar constantemente em campo, realizá-lo em presenças *on* e *offline*, com pausas e nos desdobramentos desses envolvimento rompeu com a ideia que construí de trabalho e pesquisa antropológica em algumas das aulas de metodologia que cursei durante a graduação e, ainda, de como seria minha relação com pessoas deficientes visuais. Novos contextos nos abrem a possibilidades criativas e estratégicas de repensar como são concebidas as etnografias<sup>40</sup> e podemos repensar também os tempos e os espaços/lugares da pesquisa. Hine (2004) sinaliza mais uma vez que

O crescimento das interações mediadas nos convida a reconsiderar a ideia de uma etnografia ligada a um determinado lugar ou até mesmo a múltiplos espaços de cada vez. Estudar a formação e a reconfiguração do espaço através de interações mediadas representa em si uma grande oportunidade para a perspectiva etnográfica. Mais que multisituada, poderíamos pensar de forma conveniente na etnografia das interações mediadas como fluida, dinâmica e móvel. (...) As novas tecnologias de interação permitem que os interlocutores apareçam na etnografia ao mesmo tempo que estão ausentes. Do mesmo modo, o etnógrafo pode estar ausente ou presente junto a seus interlocutores. A tecnologia possibilita que essas relações possam se deslocar e se manter por meio de diferentes divisões espaciais e temporais. Todas as formas de interação são etnograficamente válidas, e não apenas aquelas que implicam uma relação cara a cara. A formação de um objeto etnográfico, neste caso como é possível por meio de tecnologias acessíveis, é a etnografia no, do e através do virtual<sup>41</sup>.

\*\*\*

Em se tratando de fotografia, eu não poderia deixar de pensar nas intersecções entre os estudos da imagem e a antropologia. Em meu trabalho, a fotografia foi um instrumento de pesquisa. Ao lidar com imagens produzidas pelos fotógrafos e participantes dos cursos de fotografia e, ao mesmo tempo, também produzir imagens, seja como participante das oficinas ou como pesquisadora - se é que posso separar essas ações -, as fotografias me possibilitaram tanto descobrir

39 HINE, Christine. 2004, p. 128-129 [*tradução minha*].

40 HINE, Christine, 2004.

41 Ibidem, p. 81-82 [*tradução minha*].

novas questões, como contar histórias e criar narrativas<sup>42</sup>.

A fotografia, enquanto extensão da nossa capacidade de ver, constitui-se naturalmente em um instrumento da observação participante (Rouillé, 1991) na busca de dados antropológicos. Ou seja, a função da fotografia é a de destacar um aspecto de uma cena a partir do qual seja possível se desenvolver uma reflexão objetiva sobre como os indivíduos ou os grupos sociais representam, organizam e classificam as suas experiências e mantêm relações entre si. Seu papel mais importante como método de observação, convém sublinhar, não é apenas expor aquilo que é visível, mas sobretudo tornar visível o que nem sempre é visto, como observou Paul Klee com relação à pintura<sup>43</sup>.

Em um jogo de representações mentais e visuais, falar sobre esse cenário e estar cercada por ele me instigava a pensar o que e quais eram as imagens à medida que me perguntava quando e onde elas estavam. Essas questões erigiram a partir do contato com a *fotografia cega*. Pensar no processo de feitura de fotografias por deficientes visuais me fez refletir sobre as múltiplas imagens que habitam os processos que resultam na imagem visual: antes, durante e depois de produzida, em uma única fotografia há potencialmente inúmeras imagens.

A partir das reflexões mediadas por imagens, busquei diminuir a distância de “uma distinção marcada por dentro de nossa disciplina entre a análise (antropológica) de imagens fotográficas - sejam estas tiradas por antropólogos ou não - e o uso (etnográfico) das imagens tiradas pelos mesmos”<sup>44</sup>. Este uso etnográfico das imagens, colocado primeiramente como método e problematizado contemporaneamente como linguagem antropológica, entra em debate na configuração da antropologia enquanto ciência, transformando-a em uma disciplina do texto escrito, onde, durante o período de maturação de seu caráter científico, os questionamentos etnográficos passaram a depender das palavras<sup>45</sup>. Enquanto linguagem, a imagem se configura como resistência “face à sua colonização pelo texto”<sup>46</sup>, sendo uma questão atual “menos de como usar as imagens na Antropologia e mais de como o uso de imagens é capaz de afetar (e até transformar) a prática antropológica”<sup>47</sup>.

42 GURAN, Milton, 2000.

43 Ibidem, p. 160.

44 HEAD, Scott. 2009, p. 45.

45 MEAD, Margaret. 1975, 2003.

46 HEAD, Scott. 2009, p.60.

47 Idem.



# Capítulo I



Day 919, de Amy Hildebrand<sup>48</sup>

– Quando eu tô sonhando, eu vejo tudinho as coisas.

– A gente vê tanta coisa...Tanta coisa bonita...

– As nuvens, as estrelas, os mato verde, assim...

– A pessoa pensa que é mesmo.

– Mas é sonhando.

– Aí quando você acorda...

– Ai meu Deus!!

– É por isso que o povo diz que tem a hora do cego ver. É quando ele está sonhando.

**Maroca, Poroca e Indaiá em *A pessoa é para o que nasce* (1998)**

---

<sup>48</sup> Amy Hildebrand é uma fotógrafa estadunidense. Em decorrência do albinismo, perdeu a visão ainda na infância, mas, por meio de tratamento médico, adquiriu resíduos visuais de cores e formas. Recentemente, passou a enxergar sombras e iniciou o projeto With Little Sound, em que fotografou por 1000 dias consecutivos. As fotos representam uma emoção, um afeto diário registrado por ela. Em uma de suas entrevistas, Amy disse que, já em sua infância, os pais decidiram bastante cedo que o albinismo e suas consequências não iriam lhe definir, ação determinante para sua escolha em ser fotógrafa quando adulta. A entrevista completa pode ser acessada na página Driven for Women, disponível em <http://drivenforwomen.com/blog/2016/3/8/lwyfzj0xeqppsai27w22m8fdfxz240>.

## O que pode um corpo?<sup>49</sup>

Gilles Deleuze desdobra esta questão a partir do diálogo com Bento de Espinosa, considerações publicadas em seu escrito *Da origem e da natureza dos afetos* (Ética, pt. III). Nestas proposições, os argumentos de Espinosa são a respeito do que se conhece acerca do corpo, buscando então destrinchar quais são as suas potencialidades de afetar e de ser afetado pelo que o cerca.

Efectivamente, ninguém, até ao presente, conheceu tão acuradamente a estrutura do Corpo que pudesse explicar todas as suas funções, para já não falar do que se observa frequentes vezes nos animais e que ultrapassa de longe a sagacidade humana, nem do que fazem muitas vezes os sonâmbulos durante o sono, e que não ousariam fazer no estado de vigília. Isto mostra suficientemente que o Corpo, só pelas leis da sua natureza, pode muitas coisas que causam o espanto à própria Alma<sup>50</sup>.

Para chegar a isso, Espinosa delineou caminhos que passaram pelas construções do que se entende enquanto corpo e enquanto mente (ou alma). É importante sinalizar aqui que a Ética de Espinosa, uma de suas obras mais notórias, propõe outra versão do que se entende por religião, Deus e universo. Influenciado por sua história no judaísmo, nela, o autor sugere que as interpretações usuais destes temas poderiam ser mais instrumentos políticos do que a busca por respostas e verdades veladas. Tratando aqui de forma bastante sumária, ele considera que deus é a própria substância do universo - mas não lhe confere a ação de julgar nem de ser superior - e compreende atributos infinitos e vários deles incognoscíveis. O humano, por sua vez, abarca dois desses atributos substanciais, que são Pensamento e Extensão - ou espírito e matéria -, características fundamentais para o entendimento de seu argumento.

Diferentemente daquilo que supunham outros pensadores, ou seja, do corpo ser receptáculo da mente, ou mesmo desta ser superior e guia daquele<sup>51</sup>, o dualismo entre corpo e mente não opera em seu pensamento, pelo contrário, ambos formam uma única coisa e, como partes dessa mesma coisa, são interdependentes.

(...) A Alma e o Corpo são uma só e mesma coisa que é concebida, ora sob o atributo do Pensamento, ora sob o da Extensão. Daí resulta que a ordem ou encadeamento das coisas é a mesma, quer se conceba a Natureza sob um atributo quer sob outro; e, consequentemente, que a ordem das acções e das paixões do nosso Corpo é, de sua natureza, simultânea à ordem das acções e das paixões da Alma<sup>52</sup>.

49 DELEUZE, Gilles. 1968.

50 ESPINOSA, Bento de. 1992, p. 270.

51 Ver Platão (2015 e 1965), *Diálogos III: Apologia de Sócrates, Critón e Fédon e A República*; Aristóteles (1964), *Obras*; e Descartes (1972), *O tratado do homem*.

52 ESPINOSA, Bento de. 1992, p. 270.



Não sendo exterior à sua estrutura material, a mente é a potência do ato que pode o corpo, ao mesmo tempo em que o corpo é a ideia da mente. Em outras palavras e em duas vias: o corpo somente e tanto age porque, tanto quanto, a mente pensa, da mesma forma que a mente pensa porque o corpo age. Isso impossibilita conceber a ideia de corpos flutuantes e mentes incorpóreas. Pelo contrário: há vivência plena entre corpo e mente conectados, em que a modificação de um leva à transformação do outro.

A relação entre corpo e mente de uma pessoa não é apenas individual, mas envolve a exterioridade que é dada pela sua capacidade de afetar-se. Muito do que somos está contido na relação que temos com o que nos cerca, sejam outros corpos pensantes ou objetos. Refletimos sobre a forma que pensamos e agimos porque temos certa consciência do fazemos; a nossa relação com corpos exteriores, e o nosso conhecimento acerca deles, se dá pela causa de sermos por eles afetados. Talvez esse entendimento sobre corpos exteriores não seja adequado<sup>53</sup>, uma vez que não conhecemos suas essências e suas pulsões, mas apenas os efeitos que nos causam.

Reconhecer a nossa potência de pensamento e ação é compreender a nossa relação com o mundo em que vivemos. À maneira como experimentamos, como julgamos algo como produtor para manutenção da nossa natureza, à medida que somos afetados por outros corpos, passamos por transformações que modificam interna e externamente a nossa forma de pensar e agir tanto no que diz respeito aos nossos afetos como à nossa existência. Como considera Deleuze, é difícil acharmos, ao longo de nossa experiência no tempo e no espaço, que somos os mesmos ou que nos afetamos igualmente por termos em comum um corpo-mente. Essa é a ideia de Espinosa: duas pessoas se afetam diferentemente por um só objeto e uma mesma pessoa pode afetar-se, ao longo do tempo, de maneira não igual por uma mesma coisa<sup>54</sup>.

(...) Um cavalo, um peixe, um homem, ou mesmo dois homens comparados um com o outro, não têm o mesmo poder de serem afetados: eles não são afetados pelas mesmas coisas, ou não são afetados pela mesma coisa da mesma maneira<sup>55</sup>.

(...) Crescimento, envelhecimento, doença: é difícil reconhecer o mesmo indivíduo. Mais do que isso, será que é o mesmo indivíduo? Essas mudanças, insensíveis ou

53 Pela ideia de Espinosa, um conhecimento inadequado é aquele parcial, não pleno. Neste aspecto, o autor compreende o caráter imaginativo de conhecer algo, que é o primeiro gênero do conhecimento dos três graduais tecidos por ele. O conhecimento imaginativo acontece quando o ator é passivo na ação de conhecer, em que suas experiências sensoriais são tomadas como fontes únicas da ação, não chegando a conhecer as causas, os efeitos ou relações envolvidas no processo, o que ocasiona certa confusão, como fazer da parte de algo a compreensão do todo. Para uma leitura mais aprofundada, ver Gilles Deleuze (1978), *Curso sobre Espinoza* (versão em espanhol).

54 ESPINOSA, Bento de. 1992, p. 317.

55 DELEUZE, Gilles. 1968, p. 197.

bruscas, na relação que caracteriza um corpo, podemos constatar-las também no seu poder de ser afetado, como se poder e relação usufruíssem de uma margem, de um limite, no qual se formam e se deformam<sup>56</sup>.

A chave para se pensar as ideias de corpo, mente, afeto e mundo, ou aquilo que nos é exterior, é, para Espinosa, a relação. Essa relação é produtora de algo que aumenta ou diminui a nossa potência de agir ativa ou passivamente. O conhecimento adequado é, então, produto de uma relação clara, e não imaginativa, entre dois corpos.

A nossa alma, quanto a certas coisas, age [é activa], mas, quanto a outras, sofre [é passiva], isto é, enquanto tem ideias adequadas, é necessariamente activa em certas coisas; mas enquanto tem ideias inadequadas, é necessariamente passiva em certas coisas<sup>57</sup>.

O encontro proporciona, ou cria, os afetos e, segundo o autor, podemos ter tanto bons como maus encontros: a sua qualidade é definida pela relação que estabelecemos com algo e pela capacidade de agir resultante disso, de forma que a minha propensão em ser ativa e minha potência de agir aumenta quando minha composição com algo é positiva para meu corpo-mente. Neste sentido diz Espinosa que “o corpo humano pode ser afectado de numerosas maneiras pelas quais a sua potência de agir é aumentada ou diminuída; e ainda por outras que não aumentam nem diminuem a sua potência de agir”<sup>58</sup>. A relação é uma forma de composição.

No desconhecimento de como produzimos de fato os afetos e qual a nossa potência de ação, Espinosa dedica parte da sua obra ao entendimento dessa dimensão do afetar-se. Para ele, ignorar um saber mais profundo do que seja o corpo e do que sejam os afetos minimiza a construção do que é o saber e de como acessamos a razão.

Daí a importância da questão ética. Nem mesmo sabemos o que pode um corpo, diz Espinosa. Ou seja: Nem mesmo sabemos de que afecções somos capazes, nem até onde vai nossa potência. Como poderíamos saber isso com antecedência? Desde o começo da nossa existência, somos necessariamente preenchidos por afecções passivas. O modo finito nasce em condições tais que é previamente separado da sua essência ou do seu grau de potência, separado daquilo que pode, da sua potência de agir. Podemos saber pelo raciocínio que a potência de agir é a única expressão da nossa essência, a única afirmação do nosso poder de ser afetado. Mas esse saber continua sendo abstrato. Não sabemos qual é essa potência de agir, nem como adquiri-la ou encontrá-la. E talvez não saibamos nunca se não tentarmos, concretamente, nos tornar ativos<sup>59</sup>.

56 Ibidem, p. 202.

57 ESPINOSA, Bento de. 1992, p. 268.

58 Ibidem, p. 267.

59 DELEUZE, Gilles. 1968, p. 205-206.

Neste sentido, corpos, emoções e afetos são produtores de conhecimento: quando nos tornamos ativos no conhecer, temos a possibilidade de delinear melhor os encontros, as ações e os pensamentos. Esse movimento não é unilateral: se por um lado nos entendemos a partir da nossa relação com o outro, de certa forma somos também o que e como esse outro vê. A representação, conceito bastante utilizado para pensar processos de autoimagem e identidade, é ligada de forma interdependente “à representação que se faz do outro (...) e dos vários outros que surgem em cena num determinado contexto”<sup>60</sup>. Tratarei deste conceito mais adiante, mas assinalo que, neste sentido, somos tomados por meio de relações dinâmicas que se estabelecem entre os indivíduos como, analogamente, imagens caleidoscópicas<sup>61</sup> que se alternam conforme o movimento dos objetos envolvidos.

Pensar em afetos, relações e representações é fundamental ao buscarmos um entendimento da construção da cegueira, da deficiência e do corpo cego/deficiente na sociedade contemporânea. Afinal, o que é e o que pode um corpo? Como resposta, reitero o que logo sugere Deleuze: “a estrutura de um corpo é a composição da sua relação. O que pode um corpo é a natureza e os limites do seu poder de ser afetado”<sup>62</sup>.

### **A cegueira no corpo e o corpo do cego**

Mesmo que Espinosa e Deleuze marquem no pensamento filosófico a relevância do corpo na construção do conhecimento, contemporaneamente, para Evgen Bavcar, “o corpo como espelho da história, tanto no passado quanto em nossa época, continua velado”<sup>63</sup>. Ainda que ele se aproxime dos argumentos daqueles autores, no sentido de se afastar da dualidade corpo/mente e conceber a possibilidade do saber corpóreo, para Bavcar o corpo que não pode dizer o que é não participa da formação da História, não pode escrevê-la.

O direito à palavra deve então existir para todos os que, de um modo ou de outro, representam uma consciência do corpo diferente, reconhecida ou velada, evidente ou dissimulada, mas, seja como for, um saber reconhecido pelas instituições, as mentalidades e a terminologia contemporâneas<sup>64</sup>.

Quando fala-se de um corpo que participa dessa construção histórica, de que corpo se trata? Podemos pensar nos aspectos que compreendem a idealização

60 CAIUBY NOVAES, Sylvia. 1993, p. 21.

61 Idem.

62 Ibidem, p. 198.

63 EVGEN, Bavcar. 2003, s/n.

64 Idem.

da cegueira nas sociedades ocidentais. Mesmo que haja uma multiplicidade de discursos que envolvem a estruturação deste conceito - sejam eles filosóficos, artísticos, literários, governamentais, médicos, psicológicos, sociais, pedagógicos -, em maioria eles não contemplam a ideia das próprias pessoas cegas em sua concepção.

Sautchuk (2003) nota que há uma dessemelhança importante quando se considera a cegueira em contextos mais atuais. A sua elaboração desde a antiguidade grega e ao longo da modernidade compreende uma diversidade de conotações que, quando comparadas, as interpretações não parecem tratar da mesma coisa.

Uma parte deles situa a cegueira numa relação direta com a visão – visão num sentido transcendente, como forma de acesso à Verdade, ao Bem. O cego é então o signo de um modo distinto de interação com aquilo que é o princípio de ordenação das coisas – a luz. Essas concepções são fundadas nas tradições greco-latina e judaico-cristã, que formulam suas ordenações cósmicas manejando a distinção luz/trevas. A outra parte destes discursos contemporâneos trata da cegueira remetendo seu significado a uma disfunção do olhar – olhar como uma função operatória, positiva, de captação da realidade empírica. Neste caso há uma referência implícita ao indivíduo, no sentido moderno, como uma entidade autônoma que mantém uma relação com o mundo através do contato interioridade-exterioridade, utilizando o olhar como instrumento privilegiado para a construção desta interação. Este grupo de sentidos tem sua origem vinculada às gêneses da modernidade ocidental, até porque eles só podem afirmar-se apoiados sobre esta criação moderna, que é o indivíduo autocentrado que opera sobre o mundo. Assim, para analisar a relação que se estabelece entre essas duas formas de conceber a cegueira no contexto contemporâneo é preciso dar conta de um processo mais amplo da história do ocidente cristão: o surgimento da preeminência do indivíduo na compreensão da vida social. (...) Este mesmo movimento de individualização é que distancia o cego da posição de signo de uma ordem cósmica para transformá-lo num indivíduo que apresenta uma deficiência, uma falta no desempenho desta interação interior-exterior<sup>65</sup>.

Como ele demonstra, o movimento da cegueira e do cego pela modernidade passa pelo surgimento do indivíduo na vida social. O foco de seu trabalho é, então, a cegueira sob perspectiva do desenvolvimento do individualismo, da noção moderna de pessoa - e, no caso da cegueira, da ausência de visão como anomalia do indivíduo -, questão teorizada, principalmente, por Louis Dumont, antropólogo francês e discípulo de Marcel Mauss. Contudo, ele considera também que há, anteriormente, uma configuração holista da cegueira, em que ela remete à ordem das coisas<sup>66</sup>. A sua pesquisa sugere, porém, que a dimensão moderna individualista propõe um indivíduo englobante e não absoluto: “ele não atravessa todos os domínios da experiência, mas convive com concepções tradicionais, holistas”<sup>67</sup>.

65 SAUTCHUK, Carlos. 2003, p. 12-13.

66 Ibidem, p. 15.

67 Ibidem, p. 23.

Inicialmente, como considera Sautchuk, a matriz luz/trevas faz parte tanto do pensamento na antiguidade grega, como na tradição judaico-cristã. Ainda, a importância da luz, da visão, e da escuridão, enquanto sua oposição direta, é, de certa forma, convertida ao pensamento moderno e perdura na estruturação de uma cosmologia ocidental<sup>68</sup>.

Mas é importante assinalar que no âmbito da cosmologia judaico-cristã a visão não significa o ato de discriminação das coisas – ela funciona no sentido de um ato simbólico (e não ótico, discriminatório) de acesso à luz. Tanto é que no mito do Gênesis a luz é colocada no mundo antes dos astros que o iluminam; enquanto o Sol, a Lua e as estrelas são criados no quarto dia, a luz como o elemento que significa a Ordem das coisas surge logo no primeiro (Gênesis 1: 1-19). Por outro lado, a escuridão é sinônimo do caos, do pecado e por isso provoca medo<sup>69</sup>.

Tanto na antiguidade grega quanto na tradição judaico-cristã, a cegueira está a um nível superior ao do cego, compelindo a ele as características de *monstruosidade*, de *loucura/desrazão*, como resultado de *punição* e, contrariamente, como *vidência* ou *dom*<sup>70</sup>. Associada ao destino ou como resultado da violação de leis da natureza, a partir de sua condição “cabe ao cego, como *pessoa*, aceitar a ordem das coisas e ocupar o lugar que lhe é reservado no cosmo”<sup>71</sup>.

No individualismo, considerando ser o indivíduo autocentrado e agente, a cegueira é tida como a ausência da visualidade frente a sua experiência com o que o cerca. Essa falta influencia seu ser no mundo e é condição tanto de como a pessoa cega se entende como indivíduo, quanto da maneira como as outras pessoas a tratam.

Como um elemento neutro, a cegueira recai sobre o indivíduo, acarretando limitações e lançando sobre sua responsabilidade a problemática de oferecer a ela algum tratamento. A explicação última da cegueira, de porque este obstáculo surge frente a igualdade do indivíduo, não existe além do puro acaso. A ciência sem dúvida pode apontar tendências genéticas, ambientais, comportamentais, porém o advento da cegueira não tem uma explicação na ordem das coisas. No contexto dos saberes disciplinares o que importa não é a cegueira, mas a correção do cego, sua aproximação ao indivíduo normal<sup>72</sup>.

Neste sentido, dois aspectos são importantes para entendimento da modernidade. Um deles já citei acima, e diz respeito aos valores centrados no indivíduo, o que corresponde à sua humanização. As coisas que lhe acometem não são justificadas por fatores transcendentais: o indivíduo é agente de sua própria

68 Ibidem, p. 25.

69 Ibidem, p. 26

70 Ver de forma mais detalhada em Sautchuk (2003), *Capítulo I - Tradições gregas e judaico-cristã: a cegueira como situação liminar*.

71 SAUTCHUK, Carlos. 2003, p. 88, grifo meu.

72 Ibidem, p. 87.

vontade. O outro aspecto é o descolamento da visão em relação aos demais sentidos. Com a preeminência da visualidade, esta agora sendo sua principal linguagem, o indivíduo não apenas é centrado em si mesmo, mas naquilo que vê e como vê. A visão marca o indivíduo em oposição ao mundo e representa seu olhar distanciado acerca das coisas. O indivíduo moderno é *oculocêntrico*<sup>73</sup>.

E é curioso notar que esse processo de individualização, de internalização da verdade do homem, se dá conjuntamente à suprema valorização ótica do mundo exterior, do ponto de vista estético e epistêmico. Mas isto que parece um duplo movimento é na verdade um só – trata-se da distinção absoluta sujeito/objeto, que são os dois pólos da lógica do mundo moderno – e o fenômeno que instaura e articula estas duas dimensões é o olhar. Não é por outro motivo que este elemento atravessa a obra de Foucault, pois ao “império do olhar” (o olhar que analisa, perscruta, observa, apreende) soma-se uma “arte de ver” (o olhar deve ser operado pelo sujeito) (Frayze-Pereira, 1995) – em suma, ao olhar estão ligados tanto a objetificação como a individualização característicos da modernidade.

A separação da visão dos demais sentidos, sua primazia na sensibilidade do sujeito moderno, não é uma consequência, mas uma condição da própria formação deste ente observador, destacado do mundo, encravado numa interioridade. A visão é o sentido do distanciamento: diferente do tato (quem toca é também tocado), ela não requer reciprocidade: pode-se ver sem ser visto (é este o princípio aplicado por Bentham em seu panóptico [ver Foucault, 1991 [1975]]). A visão separa o locus da consciência da matéria percebida, opõe as faculdades mentais à concretude da experiência, enfim, instaura a distinção absoluta entre a dimensão abstrata e a concreta. A visão é também o sentido que frisa a volição individual na abordagem ao mundo: enquanto o som atravessa o indivíduo independentemente de seu controle, a visão é passível de direcionamento, ela comporta uma seletividade individual. Assim, a formação do indivíduo moderno está conectada à evolução, na civilização ocidental, de um ethos visual<sup>74</sup>.

O indivíduo muda, então, o entendimento do que é seu corpo. A complexidade que é esse corpo modifica a maneira como agimos, nos movimentamos no ambiente e como nos compreendemos no mundo. A cegueira corpórea, com a vista que não vê, perturba a ordem e provoca o que se entende como normalidade e a completude de ser humano. Nesta perspectiva, ser cego é ser limitado enquanto indivíduo. O obstáculo da cegueira passa, então, a ser uma barreira a qual busca-se ser ultrapassada, porque, como considera Sautchuk, na ideologia moderna, “a dependência é a melhor tradução para o infortúnio que a cegueira representa”<sup>75</sup>. Os cegos passam a ser vistos sob o olhar da ausência e, por não verem, suas habilidades sociais são retraídas.

Neste contexto, a pessoa cega se responsabiliza em lidar com a sua cegueira, em superar o estigma que lhe foi conferido. A busca pela igualdade de corpos e

73 Ibidem, p. 63.

74 Ibidem, p. 55.

75 Ibidem, p. 70.



ações se dá quando o cego se conforma em enfrentar si mesmo. A cegueira é a diferença, hierárquica, entre o corpo que pode ver e aquele que não. Como aponta Sautchuk ao destacar o discurso da psicóloga Maria Lúcia Amiralian, “o conflito é superado somente quando o cego ‘define seu lugar no mundo assumindo a cegueira. (...) Optar pelo mundo dos cegos é aceitar ser diferente’”<sup>76</sup>. Isso converge para significação que é dada à cegueira pelos modelos médico e social, considerando, respectivamente, o corpo como anormal, cujas funções não são competentes ou eficientes dentro de uma normatividade; e, por outro lado, o corpo sendo relação, cuja incapacidade é do ambiente e da sociedade em lidar com ele. Tratarei dessas duas dimensões adiante.

### **O que pode um corpo *deficiente*? Modelos conceituais da deficiência e as experiências de corpos dissidentes**

“A deficiência não se encerra no corpo, ela consiste no produto da relação entre um corpo com determinados impedimentos de natureza física, intelectual, mental ou sensorial e um ambiente incapaz de acolher as demandas”. Ouvi essa fala da antropóloga Anahi Guedes de Mello no curso *Corporalidades Dissidentes: teoria crip e estudos sobre a deficiência*, ministrado na Universidade de Brasília em 2016. Anahi é, a propósito, surda e sua surdez é uma vivência que transforma seu trabalho como pesquisadora, deficiente e mulher: seu corpo é localizado. Sua postura confronta o modelo médico da deficiência.

Este modelo tem como propósito a correção do corpo considerado anômalo. Centrado, então, no corpo, o modelo médico, ainda hegemônico no que toca o entendimento de deficiência, busca a *readequação* do corpo e, dessa forma, considera a possibilidade de inseri-lo mais uma vez na sociedade. A desvantagem do corpo deficiente está em si mesmo, pelo infortúnio de sua lesão. Então a medicina, em conjunto com outras áreas, como educação, psicologia, serviço social, tratam o corpo a fim de reabilitá-lo a interagir socialmente mais uma vez.

O modelo médico de deficiência pode ser entendido pela polarização normal e anormal e na tentativa de correção dos incorrigíveis (nos termos de Foucault) ou de cura dos considerados anormais. Garland-Thomson (2002) indica que a meta da medicina tem sido de curar, fixar, eliminar ou controlar os corpos ostensivamente desviantes. Essa ideologia da cura não está isolada em textos médicos ou campanhas de caridade, mas delinea, de fato, as atitudes culturais e as práticas sobre a deficiência. Ultrapassa as fronteiras da saúde, entrando em domínios como educação, mercado de trabalho e serviço social, entre outros<sup>77</sup>.

<sup>76</sup> Ibidem, p. 95.

<sup>77</sup> VON DER WEID, Olívia. 2014. p. 50.

Por outro lado, o modelo social da deficiência contrasta com a perspectiva médica quando descentraliza o corpo da deficiência e reposiciona a importância do ambiente e da sociedade nessa relação. Este modelo é iniciativa do movimento social de pessoas com deficiência em busca de direitos civis, processo que começou a ganhar forças nos Estados Unidos e na Inglaterra na década de 1970.

O ponto de partida do modelo social, como explicitam Oliver (1990) e Diniz (2007), é entender a deficiência como resultado da interação entre características corporais do indivíduo e as condições da sociedade em que ele vive, ou seja, relaciona limitações impostas a um corpo que tem algum tipo de perda ou redução de funcionalidade (lesão) a uma organização social pouco sensível à diversidade corporal (deficiência). A deficiência, para o modelo social, não está localizada nos indivíduos, mas na incapacidade da sociedade de antecipar e se ajustar à diversidade<sup>78</sup>.

Nesta perspectiva, há uma resignificação da deficiência, deslocando a discussão de uma dimensão estrita da saúde para uma dimensão social mais ampla, que envolve uma organização política e afirmativa. Mesmo se afastando do modelo médico, o social não confronta completamente com ele. Há ainda no modelo social a divisão de tratamento para o que se entende enquanto lesão, de especialidade médica, e deficiência, esta que deve ser debatida na esfera social em busca de justiça e direitos. Von der Weid exemplifica que não enxergar poderia ser manifestação de uma lesão, enquanto a deficiência somente se daria quando o acesso pleno ao ambiente não se cumprisse. A autora reitera que, “em uma sociedade ajustada para incorporar a diversidade, seria possível ter uma lesão e não experimentar a deficiência”<sup>79</sup>. Contudo, não confrontar o modelo médico, permitindo que ele defina questões fundamentais para a compreensão da deficiência - por exemplo, quem é pessoa deficiente ou não e a relação entre doença e deficiência -, gera ainda tensões que chocam com o movimento social e político em busca de acesso a direitos.

Quando falamos em perda de alguma função corporal, falamos, em contrapartida, na reabilitação. No caso das pessoas com deficiências visuais ou cegas, a perda da visão ocasiona uma mudança essencial no seu modo de ser e estar no mundo, impactando em seus esquemas de percepção de forma desmedida e variada. Apresento aqui a fala de Bia Santana, participante do curso de fotografia para deficientes visuais na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Bia trabalhava com informática, edição de imagens e vídeos e fazia faculdade de Design Gráfico. Aos 27 anos, *perdeu* a visão decorrência da diabetes. Por meio de reabilitação em institutos especializados, Bia tenta dar conta dessa sua outra e nova vivência.

78 Ibidem, p. 51.

79 Idem.



Eu trabalhava, dava aula de informática. Eu era gerente administrativa de uma escola de informática. Fazia faculdade de Design Gráfico e com a perda da visão não faço mais nenhum e nem outro. O Design Gráfico eu duvido que dê para voltar pra fazer porque é uma coisa totalmente visual. Estou fazendo reabilitação agora, né, porque o INSS diz que eu sou muito nova para aposentar, então pelas “Dorinas”, “Adevas” e “Laramaras” da vida, Fundação Bradesco, leitor de telas, Virtual Vision, NVDA, estou tentando entender todo esse mundo<sup>80</sup>.

O foco da reabilitação de pessoas com deficiência é, principalmente, a recuperação funcional e ocupacional. Sob uma perspectiva médica, o objetivo era apagar as diferenças e voltar à normalidade, se readaptando a uma mesma realidade - trata-se ainda de uma adequação de corpos: considerando que o ambiente continua o mesmo, cabe a pessoa acometida pela deficiência preparar-se para se adequar mais uma vez a ele.

Por sua vez, o modelo social da deficiência busca, mais do que uma readequação, suprir as necessidades subjetivas de cada pessoa, lidando com novas formas de ser<sup>81</sup>. Quando o movimento social das pessoas com deficiência passa a reivindicar seus acessos sociais, privados pela falta de acessibilidade física, a reabilitação do corpo, dos sujeitos e seu acesso aos ambientes tornam-se também dever do Estado.

O processo de reabilitação de pessoas cegas ou com deficiências visuais envolve o (re)aprendizado de atividades e habilidades básicas, orientação e mobilidade - que ocorre majoritariamente pelo uso da bengala e a busca por um movimento mais autônomo sobre o ambiente -, e no curso de atividades de vida diária, como alimentar-se e higienizar-se, e atividades instrumentais diárias, como limpeza da casa, uso da cozinha, uso de equipamentos domésticos e controle das próprias finanças. O processo também envolve o aprendizado da leitura em Braille e escrita cursiva, esta que auxilia as assinaturas próprias em documentos e a escrita para fins diversos.

Embora o foco da reabilitação ainda seja o aspecto funcional do corpo e ocupacional do indivíduo, fazem parte dela outras atividades e oficinas, como dança, fotografia, música e informática. Essas são formas possíveis de retomar a sociabilidade da pessoa cega em seu novo contexto. Por exemplo, mesmo com a perda da visão, Bia continuou sendo baterista da banda de punk rock Onisix, da qual faz parte há 12 anos. Ainda, é praticante de esportes radicais e é competidora em campeonatos de patinação de velocidade. Abrão, também participante do curso de fotografia na Pinacoteca, por outro lado, há cerca de 7 anos começou a perder

80      Conversa *online*, junho de 2016.

81      *Ibidem*, p. 112.

a visão gradativamente, devido a uma retinopatia diabética, até que ficou cego. Apesar disto, ele participou de um concurso de dança do qual foi vencedor. “Então começaram a acreditar em mim, sabe?”, me disse.

Este processo de adaptação à nova realidade confere, mais do que a socialização da cegueira e sociabilidade das pessoas cegas, a reafirmação de si mesmas enquanto indivíduos dotados de independência, agentes de um corpo que lhe é próprio. Como assinala Mello (2009), as pessoas com deficiência, mesmo que não possam realizar algumas atividades, não tendo total autonomia para controle do próprio corpo e do ambiente mais próximo, devem ser independentes para decidir como agir sobre si<sup>82</sup> - essa é, inclusive, uma das pautas do movimento social das pessoas com deficiência.

Tomar consciência de si é ressignificar a deficiência e, portanto, a própria experiência “através de um processo simbólico de autoaceitação da realidade do corpo deficiente como um outro modo de existência corporal”<sup>83</sup>. O processo de subjetivação da experiência com a deficiência implica em reconhecer que, ao contrário de considerar que o corpo é um corpo, fisiológico, na verdade cada corpo é um corpo e reage à sua maneira com quem e àquilo que se relaciona.

(...) Ser cego é um modo de vida. Concordo plenamente que a deficiência é um dos componentes da diversidade humana. A cegueira é um modo de vida, da mesma maneira que a minha surdez também o é. Mas penso que devemos ir mais além ao considerarmos a diversidade numa mesma deficiência (TORRES, MAZZONI & MELLO, 2007). Em uma mesma sociedade há vários modos de ser cego, ser surdo ou mesmo ser tetraplégico. A experiência da deficiência não é a mesma nem foi tratada de forma negativa em todas as épocas e sociedades (BARNES, 1998). Assim, compartilho com a proposta de Maluf (2001) de que o conceito de embodiment de Csordas (1990), ao focar nas “experiências individuais e subjetivas dos sujeitos envolvidos” (MALUF, 2001, p. 97)<sup>84</sup>.

A pluralidade de subjetividades confere ao sujeito uma identidade (ou várias) não demarcada sob forma única em relação à deficiência, entre ser cego é isso, ser deficiente é aquilo. Ela é a “possibilidade de que a relação consigo mesmo se constitua em uma prática de resistência contra o saber-poder estabelecido, buscando produzir novos modos de existência a partir de outras experiências de assujeitamento”<sup>85</sup>. A experiência passa a ser a negociação com os limites impostos ao corpo, conferindo um processo de subjetivação e resistência à representação que é dada de si mesmo por meio do reconhecimento de outros modos de existência

82 MELLO, Anahi Guedes de. 2009, p. 35.

83 Ibidem, p. 60.

84 Ibidem, p. 37.

85 Ibidem, p. 40.

corporal. Bavcar (2003) reflete sobre a reação de seu corpo à imposição da cegueira como fator limitador:

É verdade que vivemos pelo nosso corpo na obscuridade do momento vivido, como diria Ernst Bloch; mas talvez graças a isso possamos superar a condição humana e contar com a nossa utopia mais concreta, a do corpo. Efetivamente, é opondo nosso corpo às agressões exteriores que defendemos a consciência de ser<sup>86</sup>.

O filme *Examined Life*<sup>87</sup> (2008) tem como proposta a circulação de discussões e debates filosóficos por pensadores contemporâneos em caminhadas pelas ruas. Judith Butler, filósofa e teórica do pensamento *queer*, e Sanaura Taylor, artista e ativista do movimento social das pessoas com deficiência, percorrem as ruas de São Francisco, nos Estados Unidos, conversando sobre como questões dos corpos e das deficiências são colocadas em jogo na sociedade, considerando apontamentos metafísicos do que é, então, o corpo.

Sanaura, cujos músculos atrofiados a impossibilitam de realizar alguns movimentos com os braços e as pernas, sinaliza que há um desconforto quando ela utiliza partes do corpo que não necessariamente servem para aquilo que assumimos que servem, o que demonstra ser mais uma dificuldade dos outros em lidar com isso do que sua em realizar determinada ação. Ao ser questionada por Butler se ela se sentia livre para se mover das formas que gostaria, Sanaura compartilha a experiência de ir à uma cafeteria, buscar um copo de café no balcão, pegá-lo com boca e carregá-lo até a mesa. Ela diz que pode fazer isso efetivamente, mas que, pela dificuldade evocada nos padrões de normalização dos movimentos, suas ações causam desconforto nos outros ao encararem sua condição. Considerando sobre a diferença entre impedimento e deficiência, Sanaura aponta que

Só quando eu tinha por volta de 20 anos é que me tornei consciente de como a deficiência é uma questão política e isso aconteceu ao descobrir o modelo social da deficiência. Basicamente, nos estudos de deficiência há uma distinção entre uma deficiência e um impedimento. Um impedimento seria o meu corpo, o meu ser físico, o fato de eu ter nascido com artrogripose, que afeta... Ou antes: o que o mundo médico designa como “artrogripose”, que significa, sobretudo, que minhas articulações estão fundidas e meus músculos são mais fracos. Que não posso mexer de certas formas e isso realmente afeta a minha vida em todo o tipo de situações. Por exemplo, há uma ameixeira em meu quintal e eu não posso colher as ameixas, tenho de esperar que elas caiam. Há, então, esse ser físico, o nosso próprio ser físico que nos é único. E aí há a deficiência, que é, basicamente, a opressão social das pessoas com esses impedimentos. O fato de pessoas com deficiência terem opções limitadas na reabilitação, de trabalho, somos socialmente isolados. E há uma cultura da aversão às pessoas com deficiências.

86 EVGEN, Bavcar. 2003, s/n.

87 Dirigido e roteirizado por Astra Taylor, cineasta canadense.

Edgard, ator e participante do curso de fotografia para deficientes visuais, tem uma fala semelhante a de Sanaura. Ser ator cego o sujeita a ser ativista da sua própria causa: “é uma condição, sim, ser militante para que eu possa trabalhar, sabe, para que eu possa encontrar as minhas referências, as minhas representatividades também”.

Quando, no meu caso, um ator que é deficiente visual quer fazer parte de um elenco, a pergunta é: como é que você vai se mover em cena? As pessoas nunca sabem como isso é possível. E na maior parte das vezes não está exatamente disposta a desenvolver essa técnica, né, essa possibilidade. Porque as pessoas vêm com um padrão de, no caso da arte em cena, das artes cênicas, com um padrão de movimentação, de interpretação já estabelecido e aí como fazer para alguém que não depende da visão para poder estar na marca onde ela tem de estar, para fazer os gestos que ela tem de fazer? Então, quando eu faço de limitação prática é isso. É que as pessoas normalmente têm um pouco de preguiça de pensar é possível fazer se você pensar por um outro caminho. Quando eu digo que não existe limitação real, é porque de fato não existe, entende? Qualquer, realmente qualquer pessoa pode fazer qualquer coisa desde que a gente encontre esses caminhos novos para as coisas acontecerem<sup>88</sup>.

Segundo Mello (2016), a atitude preconceituosa hierarquiza as pessoas por suas habilidades corporais dado um padrão de perfeição e capacidade funcional. O capacitismo é quem denomina essa condição subalterna das pessoas com deficiência e que estabelece como elas são tratadas por conta de seus corpos *inadequados*: “como incapazes (incapazes de amar, de sentir desejo, de ter relações sexuais), aproximando as demandas dos movimentos de pessoas com deficiência a outras discriminações sociais como sexismo, racismo e homofobia. A noção de capacitismo está intimamente ligada à questão de *corponormatividade*”<sup>89</sup>.

Como pondera Evgen Bavcar, o corpo deficiente transforma a ideia de que o mundo é como é em como ele poderia ser no que diz respeito à dominação dos corpos: “os deficientes representam a lembrança da natureza que gostaríamos de dominar, bem como a revolta contra o aperfeiçoamento técnico e tecnológico que quer dar uma imagem mentirosa do corpo, roubando-lhe o sonho que a natureza havia depositado nele”<sup>90</sup>. Mesmo com a predominância da invisibilidade da deficiência, quando se fala sobre esse corpo divergente, o propósito é reafirmar a existência de um padrão, um ideal de perfeição tal como são apresentados, muitas vezes de forma implícita, no discurso visual de grandes mídias. A diversidade estética e corporal é apagada. Apesar disso, Bavcar não nega que vivemos realidades múltiplas, mas aponta para o fato de que elas existem sob predicativos distintos: visíveis, invisíveis, percebidas, não percebidas, sabidas e ignoradas.

88 Conversa *online*, junho de 2016.

89 MELLO, Anahi Guedes de. 2016, p. 3272.

90 EVGEN, Bavcar. 2003, s/n.

Os corpos podem ser limitados, podem ter algum impedimento funcional, e, em alguma medida, o são, mesmo aqueles não classificados como deficientes por um modelo médico. Contudo, reinventamos criativamente as formas de viver no mundo como estratégia de reagirmos e nos tornarmos conscientes deles. Como pondera Ingold (2008b), não é que a experiência de pessoas com deficiência seja menos completa ou íntegra, mas “como quaisquer outras, [elas] sentem o mundo com todo seu corpo e, como todas as outras também, elas têm que lidar com os recursos a elas disponíveis”, mesmo que estes sejam limitados. Trata-se de não considerar o corpo a partir de uma parte faltante, mas pensar que, na verdade, os corpos são diferentes. A limitação, contudo, atinge a dimensão da deficiência a partir de convenções sociais não questionadas, prescindindo, muitas vezes, que esse controle seja em consequência totalmente advinda da nossa estrutura material.

Respiro I: formas de ver/ser

Josias: *Cada pessoa, com determinado problema visual fica com determinado tipo de visão, uma enxerga de uma forma, outra de outra... No meu caso é totalmente escuro. Então, quando eu estou em ambiente fechado, ela [minha visão] fica negra, é tudo negro. Quando eu saio para a rua, em ambientes mais claros, principalmente durante o dia com sol, eu tenho uma percepção muito irrisória de luminosidade, mínima mesmo, no olho esquerdo. Com isso, no ambiente fechado em que ela fica completamente escura, e no sol, na luminosidade, ela fica acinzentada. É dessa forma. Essas são as cores que predominam no meu globo ocular [online, 09 de fevereiro de 2017] .*

Abrão: *A minha visão tem hora que está escura, tem hora que está clara, mas resíduo visual eu não tenho nenhum, não tenho nada. Não dá para perceber nem luz mais. Então pra quem tem fica mais fácil porque pode ver as linhas, alguma sombra ainda. Eu já não tenho nada e meu lado é mais percepção auditiva mesma [online, 11 de fevereiro de 2017].*



Bia: *Eu não tenho visão. Eu enxergo tudo branco. Se for uma visão que eu tenho do mundo, eu já enxerguei, então, se me perguntarem como é um submarino, eu sei o que é. Dependendo da forma como as pessoas colocam eu consigo saber o que é o que. (...) Quando o sol bate no olho, eu uso óculos, e é uma claridade que não interfere na iluminação, interfere... Eu não sei definir. Quando o sol bate e você fecha o olho, meio que arde, mas não muda nada na visão...? É um incômodo mesmo [online, 09 de fevereiro de 2017]*



Edgard: *Sobre como eu vejo e tal, eu acho que para cada pessoa e por causa da patologia que provoca cegueira ou a quase cegueira, a gente tem uma percepção de imagem, de mundo. No meu caso, eu não vejo detalhes, eu não tenho visão periférica, nem laterais, nem acima ou abaixo, assim, mas eu enxergo contrastes bastantes fortes. Eu tenho 3/4% de visão. A luz influencia muito no que eu consigo ver ou não ver. Por exemplo, eu enxergo uma pessoa a determinada distância, mas eu não vejo os detalhes dessa pessoa, linhas do rosto, cor de olhos, cor do cabelos, se é preto ou castanho escuro, a não ser que seja uma cor muito gritante, sei lá, um vermelho muito gritante, aí o contraste é que ajuda, né. Então para cada pessoa é de um jeito diferente mesmo, cada uma recebe um tipo de informação. E eu sigo assim, preto no branco, uma letra muito grande e preta em um papel branco, eu consigo ler, demoro um pouco mais, mas consigo. Eu sou considerado cego por causa da baixa acuidade [visual], então eu sou legalmente, na medicina, considerado cego. [online, 10 de fevereiro de 2017]*

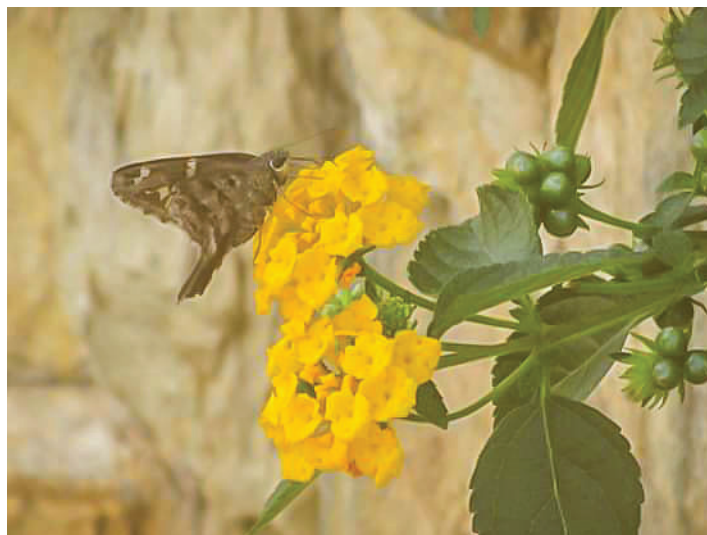


Foto de Marta Coutinho

Marta: *Eu enxergo como quem olha pelo buraco da fechadura [risos]. Ou seja, onde eu foco, eu enxergo. Demorei muito tempo para aceitar que eu tenho, mas, quando entendi e aceitei e principalmente parei de reclamar, tudo melhorou e passei a tirar proveito desse pouco que tenho. É como se hoje eu enxergasse melhor que antes porque uso mais a minha percepção, intuição e emoção. Estou mais atenta. Antes eu apenas fazia uso dos meus dois olhos. Meu médico diz que não tenho visão, apenas resíduo visual, e eu tenho fé que enquanto estiver aproveitando esse resíduo para o bem e para mostrar o belo e tudo mais eu vou continuar com esse ele. (...) Fotografar me leva para outro mundo. Tem imagens que só consigo ver no computador, porque minha câmera é pequena, e às vezes me emociono com o que fotografo. Vou te mandar uma foto que tirei e só depois é que vi o que tinha retratado. Essa foto eu só consegui ver a borboleta na tela do computador, fiquei emocionada [online, 01 de maio de 2016].*

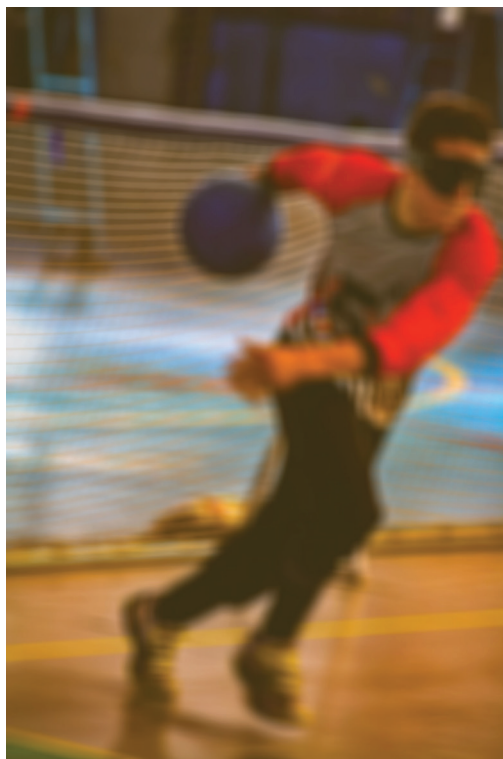


Foto de João Maia (com manipulação digital)

*João: Por que a minha vida é uma aquarela? Eu sou deficiente visual, sou baixa visão. Como é que eu vejo as pessoas? Coloridas e totalmente desfocadas. E o que é um quadro de aquarela? Não é isso? Não é essa mistura de cores? E aí, como eu pinto o meu quadro? Eu pinto o meu quadro clicando com a minha máquina. É isso, é essa a ideia. Entendeu?*

*Valdir: E a ausência de luz? O que ela é?*

*João: Não, eu tenho ausência de luz. Eu não tenho é ausência de definição de cores. Minha baixa visão... Devido ao nervo ótico ser lesionado, eu não consigo... Eu vejo a pessoa, vejo os formatos, mas não tenho foco. Tudo para mim é desfocado. Quanto mais perto, mais focado é. Quanto mais longe, as imagens se fundem e aí eu já não tenho mais noção de nada.*

*[diálogo entre João Maia e Valdir na exposição Transver na Pinacoteca do Estado de São Paulo, abril de 2016].*

## Capítulo II

*O visível é apenas uma parte do todo. A realidade não termina com o que vemos ou o que percebemos. O contato visual direto é apenas uma parte do que podemos saber sobre o que nos é mostrado nas imagens. Tem que se ir além da representação, ir a produções simbólicas porque o que há de se mostrar está além do visível. As numerosas capas do real tornam difíceis que a realidade seja abordada de uma só olhada. A visão já não é tão dominante como foi durante séculos.*

Juan Carlos Bélon, IV Encontro de Inclusão Visual do Rio de Janeiro (2007)

### ***Movimento de Inclusão Visual: a visão do antropólogo Milton Guran***

A globalização é um processo fundamental para refletirmos sobre a linguagem visual na modernidade e a difusão de imagens e representações. Ela se utiliza da produção de fotografias na seleção e propagação de padrões sociais determinados em campos específicos, muitos deles vinculados à mídia e à circulação de informação, em que a imagem passa a ser formadora e transformadora de identidades sociais em termos individuais e coletivos: ela “atua determinantemente na formação de mentalidades”<sup>91</sup> e, em certos níveis, define e condiciona formas de pensamento.

Ainda, a globalização passa a ser ação de uma cultura hegemônica sobre outras por meio de interações nem sempre profícuas para a totalidade dos envolvidos. Nela há aceleração do processo de formação de novas identidades, adoção de valores distintos aos tradicionais e, conseqüentemente e em um polo mais extremo, na aniquilação e sobreposição de culturas. Mesmo que este não seja um processo recente, Guran (2004) ressalta que a globalização o acelera. Há, em vários níveis, a planificação de padrões culturais e modos de vida, desconsiderando as culturas como diversas não só em termos materiais, mas nas formas de compreensão do mundo, de como se vive nele, na formação de identidades e de organizações sociais.

---

91 GURAN, Milton. 2004, s/n.

Considerando essas relações de poder, o domínio de tecnologias bélicas desde o século XVI foi elementar na conquista de novos territórios e, com isso, na dominação de nações vistas sob o aspecto da escassez e do atraso por outras economicamente poderosas. Analogamente, como sugere Guran (2004), o tratamento dado às imagens na modernidade envolve campos de tensões, disputas, invisibilidades, resistência e composição na interação entre diferentes padrões de cultura e cosmovisões.

Onde a correlação de forças ainda permite – como aqui na América Latina – as culturas alvos da ofensiva midiática globalizada ainda resistem, ora incorporando elementos da cultura dominante para resistir, ora resistindo por meio da introdução das suas referências culturais no seio da cultura que se impõe. Temos como resultado as “culturas híbridas” de que nos fala Nestor Garcia-Canclini, nas quais tradição e modernidade, local e global convivem e se combinam<sup>92</sup>.

A fotografia, como produto da modernidade, surge juntamente com um saber técnico e científico na passagem do século XIX para o século XX. Neste momento, ela é compreendida menos como uma representação subjetiva da realidade vista pelo artista/fotógrafo, e mais como representação de uma realidade exata em um átimo, a representação cientificamente comprovada da realidade. Ela é uma *janela para o mundo*<sup>93</sup> que expande as experiências temporais e espaciais do homem comum, dado que ele passa a ter acesso a lugares distintos daqueles em que se encontra em um determinado momento. Contudo, essa representação *exata* coube inicialmente ao crivo do fotógrafo, ela era centrada em um olhar que determinava o que pode ser a realidade e seu instante.

Posteriormente, a súbita ideia de que o real pudesse ser também alterado, modificado e construído evidenciou as potencialidades plurais tanto do que pode ele pode ser, tanto do que pode a imaginação. Nos damos conta que ao mesmo tempo que vivemos a realidade, somos criadores de ficções: “a foto passa ao ato do mundo” e o mundo “passa ao ato fotográfico”. Daí resulta uma cumplicidade quase material entre o mundo e nós<sup>94</sup>. A fotografia passa, então, a ser pensada como instrumento de enfrentamento a uma tendência de *aderência* coercitiva do olhar e de suas representações, porque mesmo que em alguma medida “a imagem é testemunho, é modelo, é o que se vê, tudo ao mesmo tempo; portanto, é o que de fato existe”<sup>95</sup>, ela compõe, por outro lado, a criação de realidades múltiplas.

Faço um rápido paralelo com as concepções da fotografia e a gênese de

92 Idem.

93 GURAN, Milton. 2004, s/n.

94 BAUDRILLARD, Jean. 2002, p. 146.

95 GURAN, Milton. 2004, s/n.

uma antropologia visual, em que, num primeiro momento, a imagem era prova e registro das pesquisas realizadas. Essa dimensão dialoga com questões de representação do *outro* na disciplina, vistas por muito tempo em perspectivas unilaterais. Em novos contextos, a imagem, muito mais do que apenas ilustrativa, é também uma linguagem antropológica e que pode, em sua análise e produção, ser compartilhada com e por nossos interlocutores. No último século, essa reflexão começou a prosperar na antropologia em decorrência da chamada *crise da representação*, repensando categorias seminais como relação de sujeitos, entre *eu e outro*, *nós e eles*.

O desejo de dar “voz ao povo” existe pelo menos desde o surgimento do Cinema Novo e do Cinema Direto, e Jean Rouch, com sua antropologia compartilhada, já experimentava trabalhar junto aos seus nativos na construção de uma representação mais endógena de um grupo africano desde o século passado. Fornecer instrumentos para que grupos sucessivamente mostrados como “os outros” construam sua própria representação, através do vídeo, por exemplo, também já existe em nosso país pelo menos desde o surgimento do projeto “Vídeo nas Aldeias”, de Dominique Gallois e Vincent Carelli, que, há quatorze anos, fornece câmeras e ilhas de edição para que grupos indígenas criem sua própria representação, para si e para o resto do mundo. Encontramos no site do projeto: “Sua proposta é tornar o vídeo um instrumento de expressão da sua identidade, refletindo a sua visão sobre si mesmo e sobre o mundo. Ao equipar comunidades indígenas com aparelhos de vídeo, o projeto estimulou intercâmbio de imagens e informações entre os povos”<sup>96</sup>.

O século XX representa a mudança de como se vê e como se utiliza a imagem. A fotografia passa a ser um dos principais dispositivos de comunicação da mídia impressa, televisão e da internet e, neste último suporte, a disponibilidade de recursos de forma gratuita permitiu que se ampliasse e, em certa medida, se democratizasse o acesso às imagens e à sua manipulação.

O surgimento de redes online, como blogs, sites, páginas e listas de discussão, permitiram que as conversas sobre fotografia e imagem se ampliassem a um nível jamais visto até então. Assim, Guran (2004) indica que “os sites (...) representam para a imagem o que a imprensa de Guttemberg representou para a palavra escrita. Eles são livros em construção permanente, a custo mais baixo para quem produz, e quase gratuito para quem utiliza”<sup>97</sup>.

Os avanços tecnológicos dos sistemas virtuais modificaram a distribuição de imagens: lançá-las à rede diminuiu o custo e o tempo de propagação e o tratamento digital facilitou e ampliou o acesso às formas de manipulação das fotografias. O perigo, como aponta Guran, é que as manipulações indiscriminadas para criação de imagens não-reais, mas vendáveis, acabem se tornando regra: “na prática, a

96 GAMA, Fabiene. 2009, p. 54.

97 GURAN, Milton. 2004, s/n.



questão é mais ética do que técnica. Não é o processo digital que está em causa, mas a maneira como é utilizado”<sup>98</sup>. A introdução de tecnologias digitais, com as mudanças na sua produção e distribuição, motivou também a formação de grandes bancos de imagens: o custo para manutenção no mercado passa a ser muito maior para fotógrafos independentes que a grandes agências aglutinadoras de fotografias.

Todo esse processo foi imprescindível para implantação da comunicação expressa, em massa e ininterrupta, central no curso da globalização a qual ainda vivemos. Junto a isso, a fotografia persiste em assumir uma polissemia de significados simbólicos. Suas informações significam um multiplicador de representações individuais e sociais, e a fotografia é apontada como uma forma de acesso à cidadania, uma vez que para ser cidadão, para ser visto, é preciso um retrato<sup>99</sup>, uma imagem que nos identifica no Registro Geral, por exemplo.

Seus significados se expandem porque há múltiplas interpretações possíveis que variam segundo a vivência de quem lê a imagem. A fotografia, compreendendo a expressão de realidades relativas, passa a ser suporte para vivências particulares e coletivas e, então, iniciam-se reflexões sobre quem faz as imagens, quem as vê e por onde elas circulam: o jogo de representações fica ainda mais evidente.

Se por um lado a internet democratiza a informação sobre as imagens, por outro, e este deve ser colocado em questão, há também a prevalência de quem controla o processo. Um aspecto que eu gostaria de enfocar aqui mais detidamente é o que diz respeito à formação ideológica destes segmentos sociais. Na representação midiática, quem detém os meios e produção da imagem representa o mundo a sua maneira. Isso quer dizer que constrói a imagem de si que melhor lhe convém, e representa o outro a partir das idéias pré-concebidas do que este outro deve ser, para que mundo funcione de acordo com os seus interesses. Sendo a fotografia uma representação do mundo visível, um rastro de vida, é a própria vida por trás da foto que faz o valor a imagem. Uma sociedade ou um grupo social quando abre mão de produzir a sua própria imagem está renunciando a si mesmo, e, assim, começa a deixar de existir enquanto sociedade ou grupo social distinto<sup>100</sup>.

Por sua vez, o domínio na produção e difusão de fotografias promove exclusão de populações não favorecidas socialmente na produção de sua própria imagem. Torna-se urgente a representação por meio imagens e visões próprias, tendo pertença e controle sobre as imagens de si e na enunciação de suas histórias. Essa proposta é vista como um processo de alfabetização visual,

---

98 Idem.

99 Idem.

100 Idem.

em que o aprendizado da leitura crítica de imagens, seus códigos e significados compreende uma visão analítica do mundo.

Isso significa estender a todos o direito a sua própria imagem, que aliás veio com a invenção da própria fotografia, que permitiu àqueles que não tinham rosto na representação da vida social pela pintura, até meados do século XIX, de se transformarem em sujeitos da representação da sua própria história<sup>101</sup>.

Voltando-se para um contexto local, a partir de 1990 há o surgimento de projetos que promovem o ensino da fotografia em favelas, comunidades populares, escolas e associações de moradores por todo o Brasil. Com públicos diversos, eles visam valorizar a autoestima destas pessoas e capacitá-las profissionalmente, promovendo a cidadania por meio da criação de autorrepresentações como forma de resistência a estigmas que lhe são impostos. Estes projetos fazem parte de uma ação maior que abarca a democratização da cultura cotidiana e política como uma expressão de si mesmo para os outros, redirecionando o olhar tanto de quem fotografa, como de quem vê a fotografia. A imagem é também integração estética, poética e de composição. Assim, defendem que é preciso repensar como as imagens têm sido feitas, da mesma maneira como vêm sendo apresentadas.

Para Gama (2009), o Movimento de Inclusão Visual visa estimular representações endógenas em áreas massivamente retratadas por membros de classes mais privilegiadas. Essa representação endógena, *de dentro*, nem sempre implica em autorrepresentações, mas uma mudança de perspectiva. Dessa forma, investir na inclusão visual implica em estimular a produção e a leitura crítica das imagens e envolve dimensões de representação, mas nem todo processo de alfabetização visual pressupõe a produção de autorrepresentações fotográficas.

Buscando reunir pessoas interessadas em refletir tais questões contemporâneas, em 2001 Milton Guran idealizou o curso de especialização intitulado *Fotografia como instrumento de pesquisa nas Ciências Sociais*, vinculado ao Instituto de Humanidades da Universidade Cândido Mendes no Rio de Janeiro. Mesmo que o público alvo fosse inicialmente cientistas sociais, sociólogos e antropólogos, o curso atraiu um grande número de fotógrafos, se tornando uma arena de debate em torno da fotografia e de suas possibilidades de utilização mais amplas.

Neste contexto, projetos que tinham como proposta o uso da fotografia enquanto dispositivo de inclusão social começaram a se conhecer e a trocar experiências a partir de seus descobrimentos e ações comuns compartilhados no curso. As discussões que decorriam dessa dinâmica levaram o antropólogo

---

101 Idem.

e coordenador da especialização a estender os debates em uma ação maior e conjunta. As questões que se formaram para Guran eram: de onde vinham essas demandas e por quem elas eram acionadas? Mais do que iniciativas dos fotógrafos que se disponibilizavam a ministrar cursos e oficinas, como apontado por ele, a reivindicação partia das próprias comunidades. Em uma conversa, ele me disse que

Então muitos projetos começaram a utilizar a fotografia a partir dessa demanda da própria comunidade e isso também foi uma coisa interessante. (...) O que é importante, o que faz a força da inclusão visual é que essas comunidades elas são sempre representadas na mídia e, portanto, no imaginário da sociedade, sob o impacto de algum tipo de desgraça. Ou é uma batida policial, ou é uma guerra de quadrilha, ou é um desabamento de morro, entendeu? Então quando essas pessoas são representadas, elas são representadas, assim, em circunstâncias muito desfavoráveis, assustadas, atemorizadas, sujas, entendeu? Então isso também acaba firmando no imaginário de toda sociedade uma imagem extremamente negativa dessas comunidades e isso aumenta a fratura social, sobretudo prejudica muito a autoestima dessa população e a capacidade dessa população de se recriar e buscar caminhos. Então a ideia de que elas possam ser capacitadas para produzirem sua própria imagem, se autorepresentarem, tem um potencial transformador dentro da comunidade e na sociedade em geral muito grande. Então nós vimos que essas pessoas, de fato, elas estavam representadas na mídia e tal, mas, de fato, elas mesmas estavam excluídas desse processo porque quem estava sendo representada não era a população, era a população em situação desfavorável [Rio de Janeiro, 26 de julho de 2016].

O conceito de *movimento*, que segundo Guran ainda não existia, surgiu então a partir desses debates e foi formulado por meio da reunião dessas iniciativas. Neste contexto de consolidação da discussão, aconteceu em 2004 o I Encontro de Inclusão Visual do Rio de Janeiro, um espaço para apresentação de projetos distintos que tinham uma finalidade comum. As iniciativas e os diálogos foram compartilhados também em eventos posteriores que tinham como temática aspectos gerais sobre fotografia. Com projetos sendo realizados também na Colômbia, México e nos Estados Unidos, Guran incentivou a criação de uma rede desses projetos de inclusão visual e articulou um evento maior, agrupando ações que aconteciam na América Latina de forma mais ampla. O resultado disso foi a I Jornada Internacional de Inclusão Visual que em 2005 trouxe para o Rio de Janeiro iniciativas de países sul americanos, como Colômbia, Argentina e México, além da França, que somaram sua experiência àquelas que aconteciam no Brasil.

Em 2016 o Encontro de Inclusão Visual do Rio de Janeiro chegou a sua décima edição. Mesmo com dificuldades financeiras e decaimento nas verbas para financiamento do evento, de acordo com Guran, ele vem acontecendo com características cada vez mais autogestionárias. A ideia de *movimento* de inclusão visual aparece não como uma forma fortalecida de articulação política e social dessas iniciativas, mas como uma rede de contato, de relações e de diálogos. Os Encontros

promovem articulação e debate em torno de projetos que têm em comum a proposta de inclusão visual e social, possibilitando o compartilhamento das experiências.

### ***Alfabetização visual: a visão do fotógrafo João Kulcsár***

Dentre os projetos que se envolveram nos Encontros para Inclusão Visual do Rio de Janeiro, está o *Alfabetização Visual*, coordenado por João Kulcsár. Com a demanda, a dinâmica promovida pelo professor foi desenvolvida a partir da metodologia da alfabetização visual, conceito trabalhado por ele em sua trajetória acadêmica na Universidade de Kent, na Inglaterra, e de Harvard, nos Estados Unidos.

A alfabetização visual intenta, por meio da educação do olhar, estimular uma sensibilidade mais acurada no ver e uma experiência agentiva e crítica no mundo em que vivemos. Uma vez que esse mundo é mediado por imagens, Kulcsár (2006) aponta que elas modificam a forma como o percebemos e a maneira como nos expressamos nele. Compreender que as informações visuais são construídas é, de uma forma prática, nos capacitar a criarmos imagens e de sermos leitores críticos delas e, em especial, daquelas que circulam ampla e constantemente nas mídias digitais e impressas. Como Kulcsár afirma, a “alfabetização visual pode ser entendida como a habilidade das pessoas compreenderem um sistema de representação visual associada à capacidade de se expressar por meio dele<sup>102</sup>.

Como dito, o foco das atividades do Projeto Alfabetização Visual está em capacitar alunos do bacharelado em Fotografia do Senac para atuarem como educadores em projetos socioculturais de maneira reflexiva, consciente e crítica. Neste caminho, os oficinas ministradas desenvolvem a fotografia participativa com jovens e adultos deficientes visuais ou cegos, em que os participantes têm acesso à prática fotográfica e aprendem a usá-la como meio de expressão criativa e de inclusão social, comunicando suas percepções sobre o mundo, despertando consciência e buscando sensibilizar o público vidente à sua realidade.

Em 2015, em parceria com a Pinacoteca do Estado de São Paulo, Kulcsár desenvolveu mais um curso de fotografia para deficientes visuais. Com o apoio do Programa Educativo para Públicos Especiais (PEPE), foram realizados nove encontros semanais, entre agosto e outubro, nos quais buscou-se desenvolver noções básicas de fotografia somadas a uma construção poética própria por meio do entrosamento com espaços do museu.

---

102 KULCSÁR, João. 2006, p. 93.

Utilizando-se da metáfora de realizar uma viagem de barco como processo da prática fotográfica, os participantes ampliavam seus conhecimentos a cada encontro a fim de compor uma bagagem própria e pertinente para suas vivências. Ao mesmo tempo em que foi apresentada um pouco da história da fotografia, conceitos fundamentais e métodos gerais, cada participante optou por executar as técnicas que fossem mais convenientes para a sua experiência. Além de poemas e músicas, outros artifícios foram utilizados como forma de estimular um conhecimento integrado que envolvesse a totalidade do corpo na leitura de obras e imagens visuais.

### **O fotógrafo cego: uma experiência estética de produzir e ler imagens visuais**

As reflexões sobre os limites da imagem como experiência, fazem com que, contemporaneamente, a fotografia reinvente seus suportes e sua relação com outras mídias, nos convidando a diferentes diálogos e conexões. Nesses novos contextos, “ela perde sua plataforma estática e se abre ao múltiplo, produz atravessamentos, possibilita experiências sensoriais diversas e convida o corpo”<sup>103</sup>.

Para pessoas com deficiências visuais ou cegueira, conhecer algumas obras do museu passou a ser uma experiência multissensorial acionada principalmente pelo tato e pela audição. O PEPE colocou à disposição dos participantes obras reproduzidas em suportes bi e tridimensionais que são combinadas com audiodescrições e, às vezes, aromas, a fim de proporcionar o reconhecimento, a leitura e análise das imagens de forma mais ampla.

Nas maquetes tridimensionais, busca-se a transformação da pintura ou da fotografia em um objeto que possa ser tocado e nelas são reproduzidas cores, texturas e objetos em tamanhos proporcionais aos originais. No toque, a pessoa tem a possibilidade de reconhecer os elementos da obra, ação que pode ser auxiliada por um educador, um mediador ou uma audiodescrição guiada acoplada ao suporte. A audiodescrição nesses casos não é apenas para descrever os elementos, mas busca, de forma interativa, guiar a pessoa por meio de um diálogo, perguntando a ela o que ela está tocando, onde se encontram os elementos da obra, se ela consegue perceber os planos. É possível também que a pessoa desloque os objetos-elementos a fim de percebê-los singularmente e assim compor a obra como um todo. Geralmente, os objetos são produzidos em materiais e texturas semelhantes aos originais: se há um barco, o objeto-elemento é feito de

103 Apontamentos de Gabriela Gasparotto e William Gomes, arte-educadores do Instituto Inhotim (BH), acerca da relação entre imagem e experiência. Considerações disponíveis no blog <http://www.inhotim.org.br/blog/>.

madeira; as árvores têm textura e som semelhantes a uma folhagem natural; a água é feita de uma material mais liso que se aproxima à sua forma mais real. A pessoa tem, então, condição de aprender e aproximar a sua experiência conceitual desses objetos, combinando com outras concepções do que seja um barco ou uma árvore, por exemplo.

Em obras impressas ou reproduzidas em suportes bidimensionais, as cores, como elemento estético, são deixadas de lado e o foco passa a ser o plano, evidenciado por meio de relevo texturizado. Se foi feito um primeiro exercício em uma reprodução tridimensional, agora as pessoas podem tentar comparar os objetos-elementos e localizá-los em planos mais próximos da obra original. Então as texturas facilitam esse reconhecimento: as pessoas podem entender melhor como é que o quadro está colocado, como é que a composição daquela pintura foi feita. Quando acompanhadas de audiodescrição, a apresentação de sons característicos e poemas que fazem alguma referência aos elementos da obra e seu contexto são artifícios que auxiliam na composição e no exercício imaginativo de conceber a imagem. A experiência vai sendo construída pela utilização de referências da obra e na criação de uma outra imagem que lhe é própria, recriada em sua memória, em seu processo de reconhecer algo.

Há também outro tipo de reprodução bidimensional que é a prancha de alto contraste. Esse recurso é utilizado na acessibilidade às imagens por pessoas com baixa visão. A obra é reproduzida nas cores preto e amarelo por conta do contraste que proporcionam e as texturas aparecem nas diferentes cores para apontar os planos da composição. As experiências, a partir das interações mediadas, passam a ser mais profundas para as pessoas cegas, fazendo-as se aproximarem do objeto em vários aspectos, significando e ressignificando seus elementos.

Na prática fotográfica, o corpo continua em evidência. Como considera Bavcar (2003), “para um cego, é todo o corpo que de algum modo se torna órgão da vista, pois qualquer parte do corpo pode olhar de perto um objeto que lhe seja exterior”<sup>104</sup>. Para ele o olhar do cego é tridimensional: não se opõe ao mundo, mas compõe conjuntamente a ele por meio do toque em um processo de aproximação com aquilo que o cerca. As técnicas utilizadas pelas pessoas com deficiências visuais precisam dessa aproximação, seja pelo tato, pelo cheiro, pela audição ou pela combinação entre os sentidos. João Kulcsár, ao exemplificar as técnicas, diz

Em termos de fotografia, de como construir essa fotografia, existem alguns jeitos, algumas formas e eu vou mostrar algumas delas que eles podem fazer. Eu vou pedir uma voluntária. Venha aqui, Marina. Ela já faz parte do projeto então vai ficar mais fácil de reproduzir. Então, faz de conta que eu sou uma pessoa com deficiência visual e

104 BAVCAR, Evgen. 2003, s/n.



quero fotografar, e quero fazer um retrato dela. Ela está aqui na minha frente e eu vou pedir para ela se aproximar de mim, vou colocar a mão aqui do lado dela [no ombro da voluntária], vou colocar o celular aqui [próximo ao centro do rosto da voluntária]. Eu posso apoiar em vários lugares. A maioria das imagens dos fotógrafos usa esse apoio aqui [queixo de João Kulcsár] e faz a foto dessa posição. Então primeiro eu me aproximo e falo “Marina, fala alguma coisa pra mim” e ela vai falando, “Você é mais alta ou mais baixa?”, e é um pouco mais baixa, né, então eu não vou colocá assim, mas eu vou ver a distância dela, vou fotografar e perceber, mais ou menos, o tamanho que ela está. A partir de aí eu vou colocar a câmera na vertical ou na horizontal. Se eu quiser tirar uma foto de comprido, eu vou dar alguns passos para trás e vou tirar a foto. Então a gente pode fazer/essas são algumas das formas de você pensar em fotografar, e perceber, conversar com as pessoas, interagir com ela e saber o que ela tá fazendo. Outras formas, como estamos fazendo na Pinacoteca, é tocar no objeto. Então lá tem esculturas, temos objetos. Temos alunos no projeto que fazem fotos de paisagens sonoras. Então ele sente o ambiente, ele pensa na trilha e fotografa uma determinada paisagem<sup>105</sup>.

A partir do próprio corpo, e entendendo sua completude, as fotografias são realizadas tendo o queixo, o peito e a frente como principais marcadores de estabilidade e posição do fotógrafo em relação ao que vai fotografar. Essas referências funcionam diferentemente dependendo do que cada foto objetiva, sejam elas retratos, fotos de grupos, fotos de corpo inteiro, paisagens. Perceber o ambiente e se localizar nele influencia na distância em relação ao assunto a ser fotografado e corresponde aos diferentes planos que podemos submetê-los: *close*, detalhe, plano americano, aberto etc. Abrão, um dos participantes do curso na Pinacoteca, ponderou sobre o fazer fotográfico:

E a fotografia, ela tem o poder, a gente descobre que ela tem o poder de te dar tudo isso daí. Você acaba dominando o ambiente. E quando a gente fala em “dominar”, é com seu corpo, com sua postura através da fotografia. Então a fotografia ela acaba sendo um pouco mais além do que o simples apertar o dedinho ali pra você tirar uma foto, né. Então é a sua postura, o seu comportamento, quando você está para tirar uma fotografia, para fazer uma composição fotográfica, tudo isso muda. Então a fotografia ela tem uma magia para o cego, ela traz tudo isso daí. A gente costuma falar que a gente volta a enxergar, e realmente você volta a enxergar com a fotografia.

Esse processo de aprendizado vai se desenvolvendo por meio do exercício da prática, e é anterior e posterior à feitura da imagem pela câmera: antes, concebendo a ideia e pensando o assunto; durante, se localizando e reconhecendo o seu corpo e os dos outros; e depois, na leitura e análise imagética. Fazer imagens requer o reconhecimento de si e do outro, enquanto corpo e consciência, e o posicionamento de *ser visto* no e pelo ambiente. A fotografia realizada por deficientes visuais ou cegos

105 Palestra ministrada por João Kulcsár no *Photoimage* (2015), realizado em São Paulo.



busca que o caminho percorrido seja mais autônomo, exercitando o pensamento, a autoestima e a imaginação. Abrão me disse que com a fotografia “você acaba descobrindo detalhes que talvez, com o seu próprio olhar, você não descobriria, né? É uma orelha que está meio torta, é um pé que tem umas coisinhas diferentes... Então você vai descobrindo”<sup>106</sup>.

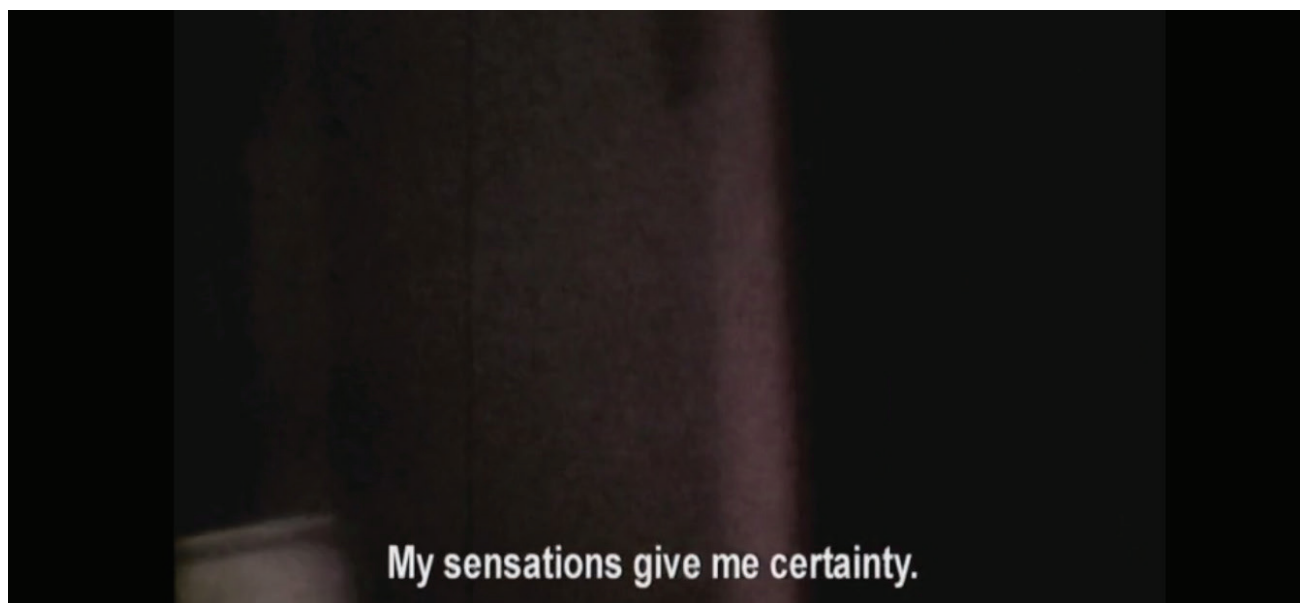
Como resultado da experiência dos participantes com a prática da fotografia a partir de interações com o museu, o encerramento do curso deu-se na exposição fotográfica *Transver: Fotografias feitas por pessoas com deficiência visual*. Propondo reflexões sobre a produção imagética realizada por pessoas com deficiências visuais, a exposição também tinha o objetivo de ampliar as experiências de *ver* as imagens, repensando a centralidade visão no cotidiano de pessoas videntes e como isso se relaciona com as vivências de pessoas com deficiências visuais. Além da imagem impressa, diferentes suportes e materiais constituíam um conjunto com as fotografias exposta: pranchas táteis, que reproduziam a imagem em relevo, audiodescrições e legendas em braille. Ainda, como disse, cada fotografia tinha disponível um código QR, sendo possível acessar, por meio de dispositivos móveis, os videodepoimentos de cada fotógrafo compartilhando sua experiência no curso e sua escolha pela fotografia exposta. Por meio dos recursos de acessibilidade, várias dimensões das imagens poderiam ser revisitadas pelas pessoas que usassem os demais sentidos na tentativa de compreendê-las: tocando a impressão em relevo, ouvindo a audiodescrição guiada ou o depoimento dos fotógrafos, que determinavam e localizavam a autoria das fotografias.

Dispostas linearmente sobre a parede, a narrativa das fotografias em conjunto pôde ser lida em qualquer direção, uma vez que o diálogo entre as imagens era bastante amplo e aberto. Cada imagem, dentro de seu conjunto de experiências, também estava em diálogo com as múltiplas narrativas proporcionada pelos distintos suportes. Ainda, cada plataforma pode proporcionar uma imagem distinta que, quando somadas, compreendem a criação de outra que integra as características particulares de cada uma delas. Neste sentido, experiência poderia ser a de não olhar a fotografia impressa, fechando os olhos para tatear a placa em relevo acompanhada da audiodescrição ou do videodepoimento, ou poderia também seguir qualquer outra ordem de experimentação de leitura e análise. Este processo coloca em evidência a própria contemplação das obras do Museu, uma vez que o tato e a audição aproximam o sujeito da obra contemplada, promovendo interações diversas entre espectadores e obra.

---

106      Conversa *online* em 07 de dezembro de 2016.

## Fotografia enquanto experiência e trocas simbólicas



Cena do filme *Drežnica*, dirigido por Anna Azevedo (2008)<sup>107</sup>

A experimentação das imagens se expande quando atentamos para a *multissensorialidade* da nossa experiência, ampliando as formas de conhecermos novas e outras imagens por meio de uma mesma fotografia, reforçando que as nossas práticas cotidianas não são, nem mesmo as visuais, pautadas somente pela visão. Utilizar o tato, por exemplo, nos faz descobrir a fotografia em outros tempos e lugares, “você vai descobrindo ela aos poucos. Você não tem, assim, o olhar pra você chegar e já fazer um julgamento daquela obra através do seu primeiro olhar. Nas verdade você vai descobrindo ela passo a passo”, como Abrão compartilhou comigo.

Estar sensível ao nosso redor, ampliando as nossas percepções, é uma forma de conhecer as imagens que nos cercam. É o que nos diz Edgard Jacques, sobre o seu processo ao lidar com imagens visuais: “Como é que a gente registra, numa fotografia, aquilo que a gente não está vendo? Como é que a gente transforma em luz o que a gente não está vendo? Então são as informações que a gente recebe

<sup>107</sup> Como apresenta a sinopse: “‘Drežnica’ é o lugar onde a neve encontra o mar. Os dias são repletos de estrelas e as noites cobertas de sol. Mas somente ao não ver conseguimos percebê-la. Um filme experimental construído com imagens amadoras de Super 8 dos anos 70. Uma lírica jornada através das imagens e sensações reveladas pela memória e pelos sonhos de pessoas que não enxergam”. Este trecho, retratado pela imagem, faz parte da fala de uma das personagens, que diz: “A maneira como as coisas são postas, eu não preciso enxergar. Minhas sensações me dão certeza”.

pelo ouvido, pelo olfato e pelo tato também”<sup>108</sup>. Abrão me disse algo semelhante sobre sua experiência: “você tira fotografia, muitas vezes, de coisas que a sua sensibilidade avisa que ali tem alguma coisa pra ser fotografada”<sup>109</sup>.

Ser deficiente visual ou cego não impede que as pessoas experimentem o mundo tal como ele é, nem é obstáculo para perceber as imagens que mediam muitas de nossas experiências. João Maia, fotógrafo de baixa visão, reconhece a função da fotografia ao fazer suas próprias imagens fotográficas: “acho que o que é fotografia é poder registrar emoção, sensibilidade, capturar esses instantes. A gente precisa captar o momento em que os olhos humanos não conseguem ver”<sup>110</sup>. Como pontua Bavcar, “é o mundo que está cego: há imagens demais, uma espécie de poluição. Ninguém pode ver nada. É preciso atravessá-las para achar as verdadeiras imagens”<sup>111</sup>. Acredito que suas produções imagéticas tenham mais valor por eles por carregarem uma poética própria a partir do desdobramento das experiências, do que por conferirem um registro fiel da realidade, revelando camadas sutis presentes significação das imagens.

Quando percebemos que experiências podem ser distintas e diversas, nos abrimos a uma multiplicidade de sentidos que podemos acessar pelas imagens. Ampliamos, também, a multiplicidade de referentes que podemos aderir a elas e que extrapolam os limites da própria fotografia. Isto se dá pois “por mais [que] vinculada ao referente, é impossível inventariar o que está ou não está contido em uma imagem fotográfica. Entre o real e a imagem sempre irá se interpor uma série infinita de outras imagens, invisíveis, porém operantes”<sup>112</sup>. E da mesma forma em que somos afetados pelas imagens, sejam elas mentais, visuais, sonoras, olfativas *etc.*, elas também são afetadas por nossas experiências.

As imagens de si *afetam* e são afetadas pelas imagens dos outros sobre si, e estão em constante transformação nessas relações. Não existem essencialmente identidades e apresentações de si fixas ou rigidamente delimitadas, ainda que alguns grupos insistam em defendê-las visando seus interesses. É justamente em função desta qualidade agentiva, desta mútua e múltipla influência das relações sociais que se evidencia um permanente processo de transformação nos sujeitos em interação. Neste sentido, não há discursividade neutra, estamos sempre criando e incorporando novos significados às coisas e ao mundo, ao mesmo tempo em que os experimentamos. (GAMA, 2012:55)

A noção de pessoa e o sentido de pertencer e ser por meio de experiências sensoriais gera sociabilidades e individualidades. Na construção de um *eu* e de

108 Conversa *online* em 07 de junho de 2016.

109 Conversa *online* em 07 de dezembro de 2016.

110 Conversa *online* em 08 de dezembro de 2016.

111 EVGEN, Bavcar, 1999 apud SAUTCHUK, Carlos, 2003, p. 97.

112 SEQUEIRA, Alexandre. 2014:18.

*outros*, a visão faz com que cada um construa uma *representação interna* desse outro e a voz e a audição sugerem a construção de sujeitos de forma participativa, de *uns entre outros*, na possibilidade de uma *intersubjetividade genuína*<sup>113</sup>. Dessa forma, “a visão, nessa concepção, define a individualidade do eu em oposição aos outros; a audição define o eu socialmente em relação aos outros”<sup>114</sup>. Se a visão pode nos colocar em oposição ao que é visto, de um eu-sujeito para com um outro-objeto, o tato e a audição nos aproximam ao estabelecer uma relação possível *entre* sujeitos.

Refletindo sobre as agências de pessoas com deficiências visuais, a fotografia é um lugar onde o discurso pode se concretizar com autonomia. Rompendo com a ideia de um sujeito homogêneo ao questionar quem ocupa os lugares desse discurso, há uma busca por descentralizar o indivíduo sedimentado na tradição ocidental, este que é essencializado em suas capacidades e funções corpóreas e tem sua identidade demarcada<sup>115</sup>.

O fotógrafo *cego*<sup>116</sup> coloca em disputa outras identidades em jogo, suas pautas são evidenciadas por ele mesmo, e ele fala sobre o que lhe é importante. Essa importância não é legitimada pela visão de outro, mas ela se cumpre em si mesma quando estas pessoas, a partir de um olhar crítico de suas condições, refletem sobre uma produção visual a partir da dilatação da suas formas de perceber o mundo. João Maia, falando sobre sua experiência, trata de aspectos importantes na agência de um deficiente visual que fotografa e transita por mundos distintos, marcados pelas visualidades e não visualidades.

Eu pude aprender a utilizar meu resíduo visual, isso foi muito importante, aprender e conhecer minhas limitações, mas, acima de tudo, saber utilizar essa sensibilidade, como perceber qual lado que o sol está pela temperatura, se ele está do lado direito ou no esquerdo, essa luz que é importante, porque fotografia é luz, né. Então a gente tinha essas possibilidades de fotografar utilizando os sentidos, como audição, tato e olfato, porque fotografia, como você já sabe, ela é feita disso, dessas possibilidades de de se utilizar a sensibilidade e não a visão propriamente dita. Porque a gente não é/eu não sou um fotógrafo convencional. Eu sei que eu não vou ter o controle técnico perfeito das minhas imagens, eu sei que eu não vou ter, na hora de fazer um tratamento, a possibilidade de tratar as minhas imagens sozinho e ter um controle também dessa técnica de tratamento, ou mesmo a técnica na configuração da minha câmera fotográfica, mas acima de tudo, Sarah, vence uma nova linguagem. Eu não estou vendo, mas eu estou sentindo as coisas.

A fotografia não é só um direito da pessoa que não tem deficiência, é uma forma de inclusão, de mostrar que as pessoas com deficiência são eficientes, uma forma também de dizer para as pessoas que todo mundo tem uma limitação, a minha é

113 INGOLD, Timothy, 2008.

114 Ibidem, p. 5.

115 SPIVAK, Gayatri, 2010.

116 Aqui, o termo *cego* diz respeito a um sentido mais lato que abrange tanto a cegueira com os diferentes níveis de deficiência visual.

visual e isso não me impede de ser um fotógrafo. Por que? Porque isso também eu entendo como um propósito de questionar essa sociedade que é totalmente visual, que consome muitas imagens, que consome muitos vídeos, e porque nós, que somos seis milhões [de pessoas com baixa visão] no país também podemos consumir as imagens da nossa forma. Podemos até viver, alguns deficientes, na escuridão, mas por que a fotografia não pode ser a luz da nossa comunicação?<sup>117</sup>

Essas identidades têm caráter multifacetado e, mesmo quando se fala em indivíduo, sua identidade é plural, não uma dicotomia entre o *eu* e o *outro*. A identidade é um substrato *entre* um eu e um outro<sup>118</sup>. Ao mesmo tempo em que se encontram criando suas próprias imagens, os participantes dos cursos de fotografia também assumem o lugar do *outro*. Assim como falam de si, essas pessoas também falam de suas representações, de como deveriam ser vistas e “ao falarem sobre si, esses grupos mantêm diálogo constante e direto com o que imaginam ser a imagem que os *outros* possuem deles”<sup>119</sup>.

Ao produzirem suas autoimagens<sup>120</sup>, há um jogo de imaginários, entre a imagem e o imaginado, que se manifesta em relações e práticas sociais e culturais<sup>121</sup>. Encontram-se nesses movimentos as várias dimensões de *eu* e *outro*: participantes dos projetos, estigmas, representações e autorrepresentações, professores e instrutores de fotografia, e, comigo, a relação entre iniciante pesquisadora e as pessoas com quem pesquiso. Como questiona Sequeira (2010)

Mas como conceber mecanismos capazes de permitir a escolha de pessoas em participar ou não dessas estruturas simbólicas/práticas? Sob que base se estabelece a aceitação e o grau de envolvimento dessas pessoas nessas ações? Como um encontro entre diferentes realidades pode funcionar como um instrumento suficientemente crítico a ponto de tocá-las ou transformá-las?

(...) O que se evidencia, de um modo geral, na natureza de práticas artísticas que envolvem o outro numa condição de testemunha, associado, coprodutor ou mesmo protagonista é o caráter *democrático* que as norteia. (...) Nessa conformação, em que os objetos de arte assumem a condição de núcleos de subjetivação mimetizados na esfera cotidiana, cabe ao artista enquanto agente promotor desses dispositivos de existência, não induzir participações ou ações, como quem didaticamente oportuniza ao coletivo uma reflexão sobre as mutações em curso na arte atual – posto que este nunca foi o objetivo primordial de um artista muito menos da obra em si –, mas sim, e antes de mais nada, atuar no campo (e quem sabe, alterar o curso) das mutações sociais<sup>122</sup>.

117 Conversa *online*, dezembro de 2016.

118 GAMA, Fabiene, 2012.

119 Ibidem, p. 37.

120 Autoimagem não necessariamente é um autorretrato, mas a representação de algo ou alguém em imagens mentais ou visuais.

121 APPADURAI, Arjun, 2004 apud GAMA, Fabiene, 2012, p. 55.

122 SEQUEIRA, Alexandre. 2010, p. 66 e p. 78-79.

Sob o espectro da inclusão visual, é, portanto, por meio da fotografia, que estas construções identitárias se materializam, divergem e convergem potencialmente em processos mais autônomos. Escolher participar promove trocas simbólicas entre universos distintos; a fotografia é um dos lugares de encontro.

## Respiro II: caderno de fotografias























## Transver

fotografias feitas por pessoas com deficiência visual

*O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.  
É preciso transver o mundo.  
Manoel de Barros*

Esta exposição fotográfica encerra o processo do Curso de Fotografia para Pessoas com Deficiência Visual, desenvolvido em nove encontros entre agosto e outubro de 2015, por meio do Programa Educativo para Públicos Especiais do Núcleo de Ação Educativa (PEPE/NAE) da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

O projeto se concretiza com base na experiência acumulada por João Kulcsár em ações anteriores que buscavam pensar e produzir fotografia com pessoas com deficiência visual – iniciativa que teve início em 2008, com alunos do Espaço Braille do Senac-SP.

Os dez participantes do curso, sensibilizados pelas poesias de Manoel de Barros, pelos trabalhos de fotógrafos contemporâneos, pelas visitas à Pinacoteca e seu entorno, e pelo uso de diversos materiais multisensoriais, apresentam aqui suas maneiras particulares de se expressar e de representar sua convivência com o museu.

Certo ditado diz que uma imagem vale mais que mil palavras, mas também podemos pensar que uma imagem vale mil perguntas, e é o que tem acontecido quando enfrentamos o desafio de trabalhar com deficientes visuais que fotografam. Essa atividade provoca questões: como os deficientes visuais fotografam? Por que querem fotografar?

Quando perguntados, afirmam que é pelas mesmas razões que todos fotografam: para guardar o momento, se expressar, compartilhar com os outros, suprir uma necessidade básica do ser humano de produzir e consumir imagens, enfim, para se sentirem participantes desta sociedade de hipervisibilidade.

Ao dispararem o botão da câmera, pessoas com deficiência visual propõem uma discussão além da técnica, estética e ética da fotografia, transformam o ato de fotografar num acontecimento político e, em nossa sociedade imagética, nos mobilizam a de fato ver estas imagens.

Para acompanhar cada uma das imagens expostas, visando dar acesso amplo à mostra, foram produzidas pranchas táteis, audiodescrições e textos em braille, disponíveis a todos. Além disso, ao lado de cada prancha tátil, por meio de um código QR, é possível acessar os vídeos com depoimentos de cada um dos autores aqui representados.

Antes de ver a mostra, convidamos você a parar, fechar os olhos, respirar, ouvir e explorar as fotografias produzidas para *fruir e transver* o mundo com a experiência intensa de outros sentidos.

João Kulcsár e equipe PEPE/NAE

*Por favor, participe!*

*Cada uma destas fotografias está acompanhada de pranchas táteis que apresentam, em relevo, os principais elementos da imagem. Também podem ser ouvidas audiodescrições que buscam traduzir as imagens em palavras. Todos os textos são apresentados em braille, e é possível, ainda, acessar vídeos com depoimentos dos autores das fotografias por meio dos códigos QR.*

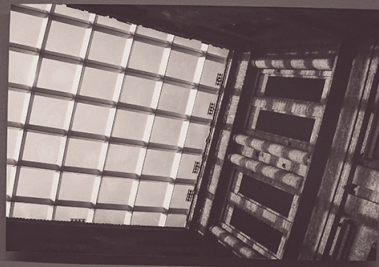




Rita Cantans



João Maia



Edgar Jacques



Éber Anacleto



Abraão André Bispo



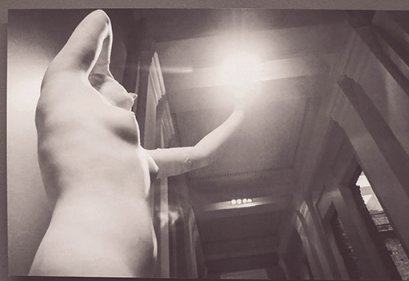
Sisttem de Souza



Galisa Santos



Marta Coutinho



Jessica Cebrian



Barbara Barros

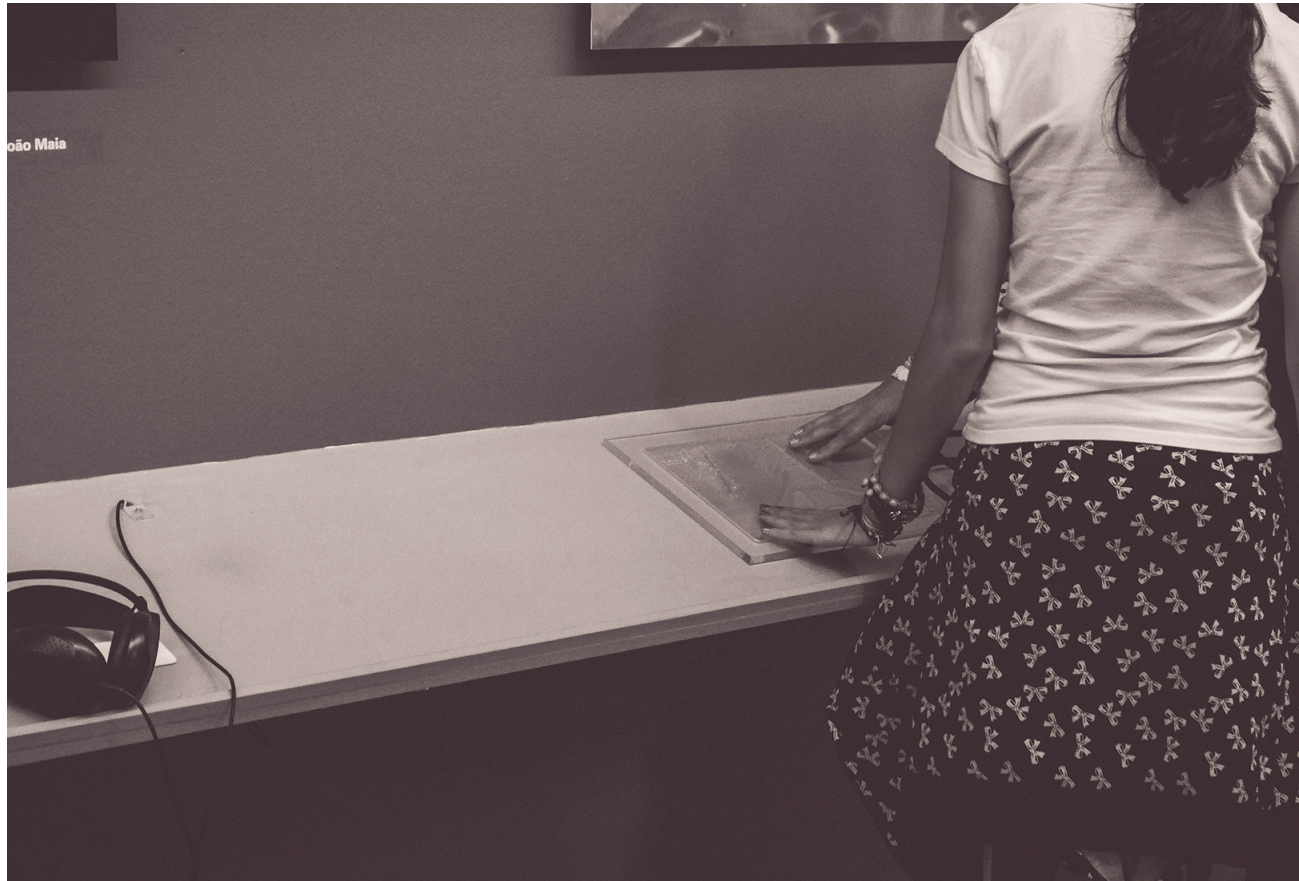












Bia Santana

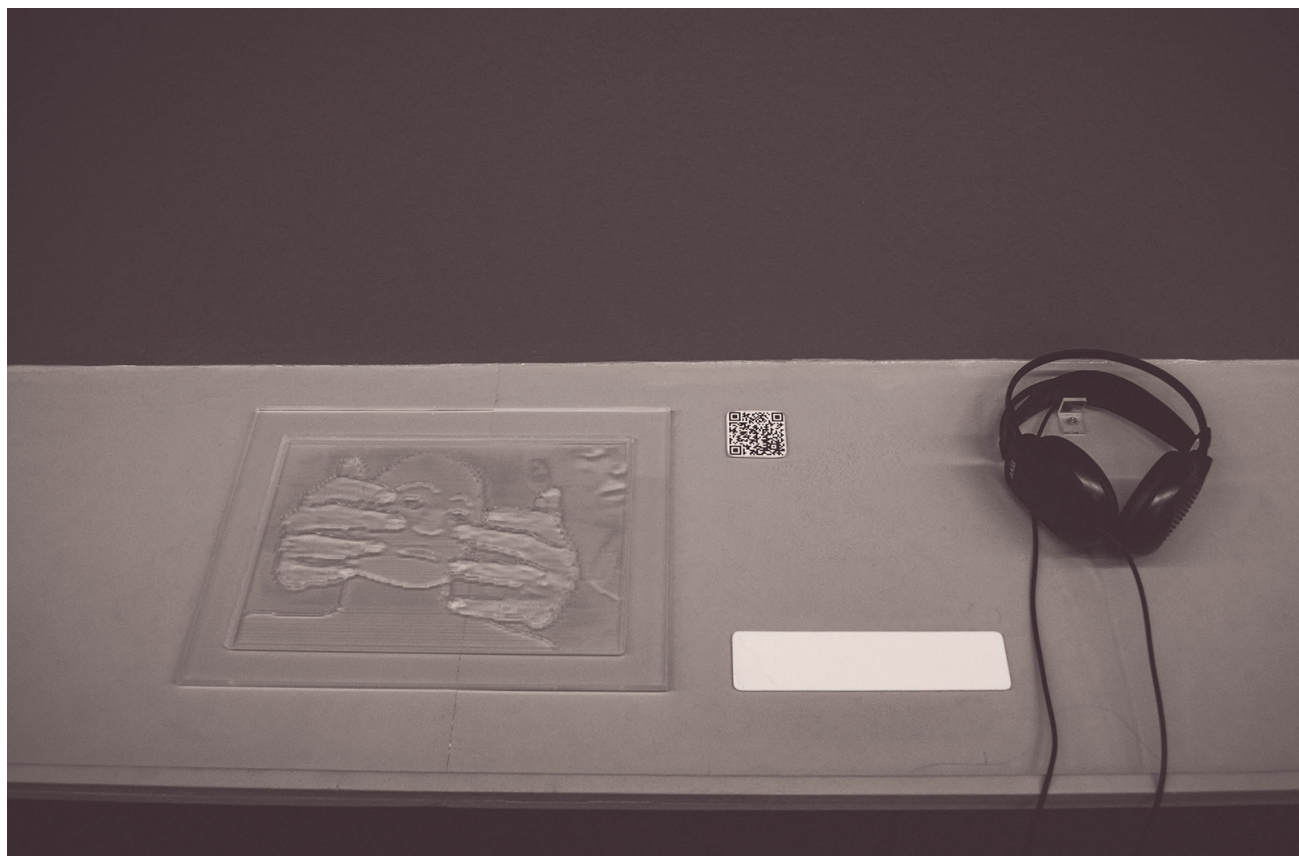


















## Capítulo III

*El trabajo interdisciplinar, tan discutido en nuestros días, no consiste en la confrontación con las disciplinas establecidas (ni, de hecho, es deseable que lo sea en sí mismo). No requiere lo interdisciplinario, por insuficiente, la consecución de un sujeto, de un “tema”. Por ello busca en dos o en tres ciencias. La interdisciplinariedad consiste en la creación de un nuevo objeto que llegue a ser ninguno.*

*Roland Barthes, Jeunes Chercheurs*

Permeada pela experiência multissensorial em campo, ao lidar com imagens produzidas por pessoas com deficiências visuais e participar de algumas de suas vivências cotidianas, minhas inquietações tornaram-se em como, então, transpassar essa diversidade de percepções para uma escrita antropológica e etnográfica. Como indiquei na introdução deste trabalho, eu estava menos preocupada em saber onde a antropologia estava em minha pesquisa e mais interessada em pensar sobre que tipo de antropologia eu fazia. Afinal, escrever sobre as coisas que eu não vi, sobre essas imagens não visuais, era, apesar tudo, um conhecimento que eu ainda estranhava, considerando que o *olhar* é tido como um dos principais caminhos para feitura do trabalho antropológico. O que eu não estava atenta no início e fui descobrindo nesse processo de conhecer as dimensões da pesquisa era que meu próprio corpo me abria a outras possibilidades de vivenciar o trabalho campo. Mas, disso, o que ficaria em meu texto? Ou, como também questiona Sequeira (2010), “como tratar dessa história que se liquefaz, borrando qualquer registro ou traço de orientação, dentro do que consideramos como lógico numa estrutura narrativa?”<sup>123</sup>.

### Reverendo a escrita antropológica, visualizando antropologias

Raras são as imagens que escapam dessa significação forçada. Raras são as que não sofrem curto-circuito quando as fazemos significar à força, quando as fazemos

passar por uma ideia, qualquer que seja - principalmente pela ideia da informação ou testemunho. A antropologia moral passou por aí. (...) A maioria das fotos atuais não reflete senão a miséria “objetiva” da condição humana. Não há tribo primitiva sem seu antropólogo, não há *homeless* no meio de seus dejetos sem um fotógrafo imediatamente surgido para imortalizá-lo na película. Ora, a miséria e a violência nos tocam ainda menos porque elas nos são significadas e mostradas abertamente. É a lei do imaginário. É preciso que a imagem nos toque por ela mesma, que ela nos imponha sua ilusão específica, sua língua original, para que algum conteúdo nos afete<sup>124</sup>.

A relação entre texto e imagem na antropologia é marcada desde a consolidação da disciplina enquanto área do conhecimento. Ela coincide, portanto, com os marcos dos primeiros registros visuais e imagéticos, seja do surgimento, no século XIX, das placas de daguerreótipos enquanto imagens fixas, ou das primeiras películas cinematográficas que buscavam documentar, de forma breve e limitada, acontecimentos do cotidiano. Esse paralelismo conflui com o desenvolvimento da antropologia e dos estudos e técnicas da imagem, estes muito marcados pela reprodutibilidade técnica e pela transformação digital. E mesmo que se aproximem temporal e historicamente, as ciências sociais mantiveram uma postura de distanciamento e estranhamento quanto ao uso das imagens como dados etnográficos. O que eram, então, as imagens na pesquisa?

Inicialmente, e por muito tempo, a imagem não era mais do que um dos instrumentos de acesso aos dados etnográficos, ela era apenas auxiliar nesse processo. Neste sentido, Ribeiro (2005) resume bem a recepção da utilização de imagens enquanto recurso de pesquisa: sendo o trabalho científico pensado sob o caráter positivista, sua busca pela objetividade do conhecimento se deu a partir do distanciamento de noções subjetivas.

Nesse processo de utilização, as imagens permanecem rigorosamente controladas pelos métodos tradicionais de inquérito. A sua utilização não os modifica. É comumente aceito pela comunidade científica (micromeio dos especialistas) que a partir de finais do século XIX inicia sua utilização. A instrumentação científica introduzida no processo de pesquisa é apenas complementar dos métodos tradicionais: funciona como instrumento de prova e controle, de análise minuciosa e detalhada e como bloco de notas extraordinariamente eficaz. É geralmente admitida a eficácia da utilização dos registros cinematográficos e videográficos no estudo dos comportamentos corporais, rituais, materiais que se desenvolvem num determinado espaço e tempo – “atividades exteriores humanas”. Às atividades interiores (representações mentais) o acesso sobretudo faz-se por meio da palavra-fala ou com o apoio da palavra-fala (vozes locais). Daí a importância dos registros de áudio. Essa é uma prática antiga que remete às primeiras expedições científicas e à realização pioneira do trabalho de campo<sup>125</sup>.

124 BAUDRILLARD, Jean de. 2002, p. 147-148.

125 RIBEIRO, José da Silva. 2005, p. 625.

Como não podemos assegurar a recepção e a leitura das imagens produzidas, o texto torna-se o principal suporte onde se configura o produto, sob controle do etnógrafo, do que é a etnografia. Cabe considerar que essa estabilidade do texto pode ser um caminho ilusório à medida que não somos capazes de regular totalmente a interpretação dos leitores, considerando seu caráter agentivo em seu acesso às ideias por meio da linguagem escrita. A relação texto-imagem na antropologia ainda tensiona uma dimensão da autoria e autoridade nesse processo de feitura etnográfica: se aquele remete unilateralmente a um autor - um texto etnográfico enunciado por um indivíduo -, as imagens são quase sempre submetidas ao referente que elas apresentam<sup>126</sup>. A escrita etnográfica envolve, assim, estratégias de representar autoridade como forma de promover uma verdade no texto.

Imagens, especificamente as que resultam das modernas técnicas de reprodução, como as filmicas ou fotográficas, são signos que pretendem completa identidade com a coisa representada, como se não fossem signos. Iludem-nos em sua aparência de naturalidade e transparência, a qual esconde os inúmeros mecanismos de representação de que resultam. Eficientes na comunicação simbólica, sem constrangimento sintático, estas imagens podem ser eloqüentes. Por isso mesmo elas mantêm com o discurso verbal — em que o significado parece claro e manifesto — uma relação tensa, como uma disputa de território. Se o sentido do texto nos dá a impressão de ser único e fixo (embora seja, também ele, passível de várias leituras) e capaz de abstrações e generalizações, imagens têm uma natureza paradoxal: por um lado, estão eternamente ligadas a seu referente concreto, por outro, são passíveis de inúmeras “leituras”, dependendo de quem é o receptor. De modo cada vez mais freqüente, as imagens vêm sendo estudadas como forma de linguagem. Entretanto, na relação imagem/palavra, a tendência foi por muito tempo associar a imagem à natureza e a palavra à convenção. Este parece ser um dos motivos que afastaram os cientistas sociais de uma maior proximidade com o estudo de imagens.

(...) MacDougall (1998) argumenta que uma das principais diferenças entre texto e imagem, em termos da produção do conhecimento antropológico, está na possibilidade de controle sobre o significado que o texto oferece quando comparado à imagem. Na descrição densa proposta por Geertz, por exemplo, os dados colhidos são canalizados através da linguagem, produzindo uma condensação do significado que praticamente os deixa para trás. Quando trabalhamos com imagens, é só com os dados efetivamente captados que podemos contar. O texto antropológico pode trazer algo equivalente, como os depoimentos dos informantes, mas estes não constituem o todo do texto. Neste sentido, talvez seja possível pensar a montagem, tal como foi proposta por Eisenstein, como uma tentativa do discurso visual de produzir algo que vá além das imagens efetivamente captadas, mesmo que se valendo delas e de sua justaposição para produzir novos sentidos<sup>127</sup>.

Isso indica, portanto, que raramente a relação entre a antropologia e a imagem foi tranquila: “os antropólogos desconfiaram das imagens ao mesmo tempo

126 CAIUBY, Sylvia. 2008, p. 455.

127 Ibidem, p. 456-457.

em que mantiveram uma secreta esperança de que estas lhes resolvessem alguns problemas (o da objetividade). Mantiveram essa insuportável ambigüidade”<sup>128</sup>. Imersa na escrita, a etnografia era a tradução da experiência de campo em uma forma inerentemente textual, não sendo “possível compreender os processos da ciência etnográfica separadamente ao debate político-epistemológico mais geral sobre a escrita e a representação da alteridade”<sup>129</sup>. A produção do conhecimento antropológico está ancorada no texto escrito e a utilização de outras linguagens, sejam elas literárias, poéticas ou imagéticas, preveem uma subordinação à palavra amparada pelo fortalecimento da disciplina em princípios racionais.

A dicotomia entre imagem e palavra começou a ser superada quando surgiram pesquisas que evidenciaram a importância da memória nas sociedades sem escrita<sup>130</sup>, ampliando o espectro do que podem ser as imagens - gráficas, óticas, perceptivas, mentais, verbais - e compreendendo que a sua criação possivelmente coincide com nosso entendimento sobre o surgimento da humanidade: criamos imagens desde os idos que nos entendemos como humanos. Essa aproximação com as imagens provocou a ordem daquilo que se entendia como projeto de conhecimento estabelecido pela antropologia, afinal, sua afinidade com a Arte e seu envolvimento com a imaginação confrontavam seu caráter científico. Mas, salvo por novas teorias, o pensamento científico, como demonstra Lévi-Strauss (2008), pode ser reconhecido sob duas facetas: uma mais ajustada à percepção e à imaginação, e a outra mais afastada desta intuição sensível.

(...) Existem dois modos diferentes de pensamento científico, um e outro funções, não certamente estádios desiguais do desenvolvimento do espírito humano, mas dois níveis estratégicos em que a natureza se deixa abordar pelo conhecimento científico - um aproximadamente ajustado ao da percepção e ao da imaginação, e outro deslocado; como se as relações necessárias, objeto de toda ciência, neolítica ou moderna, pudessem ser atingidas por dois caminhos diferentes: um muito próximo da intuição sensível e outro mais distanciado<sup>131</sup>.

Na intersecção desses dois modos de pensamento, ao abrirmos esse caráter científico também para a imaginação, podemos começar a questionar os binarismos que ancoram as questões antropológicas, não sendo eles necessariamente opostos, mas complementares<sup>132</sup>. Para Gama (2016), questões como essas podem ser chamadas de ético-teórico-metodológicas, pois fazem parte de um mesmo processo

128 RIBEIRO, José da Silva. 2005, p. 634.

129 CAMPOS, Rogério Schimidt. 2009, p. 51.

130 CAIUBY, Sylvia. 2008.

131 LÉVI-STRAUSS, Claude. 2008, p. 30.

132 GAMA, Fabiene, 2016.

e não podemos pensá-las como aspectos separados em nossas pesquisas.

Campo e escrita, forma e conteúdo, razão e emoção estão sempre misturadas, não podendo ser apartadas para análise. Do mesmo modo, imagens, cheiros, sons, texturas, gostos, palavras e qualquer outro aspecto da cultura e da sociedade são elementos intrínsecos à etnografia, elementos relevantes para a maneira como apreendemos o mundo. Formas colaboram com e/ou refletem o conteúdo de nossas análises (textuais, imagéticas, audiovisuais, sonoras etc)<sup>133</sup>.

Esta é a mesma busca de Samain (2011) para “entender melhor o que está em jogo quando a gente fala de duas maneiras de fazer ciência – ou, para ser breve –, quando falamos da razão e da imaginação”<sup>134</sup>, nos devolvendo uma questão importante: “será, então, que precisamos de tantas outras seguranças, de tantas outras ‘razões’ para tomar a sério nossa imaginação?”<sup>135</sup>.

A imaginação adquire importância nas práticas culturais e sociais, sendo “capaz de definir relações e formas de ver o mundo”<sup>136</sup>. Segundo Gama (2016), isso é evidenciado em como nos entendemos e como imaginamos serem os *outros* e o mundo em que vivemos. Ela aponta, a partir das considerações do antropólogo Anand Pandian, que as imagens têm seu papel na imaginação “indicando que ‘sonho’ e ‘realidade’ podem ser pensados como parte de um processo criativo que nos permite lidar com o mundo como algo inventado e imprevisível”<sup>137</sup>. As imagens nos permitem, então, transitar entre uma infinidade de mundos possíveis.

Longe de serem capturadas pela total objetividade, o que se creditou por muito tempo à função da fotografia em oposição à pintura, as imagens são coisas vivas<sup>138</sup>. Além disso, considerando-as como pensantes, Baggio (2013), a partir dos fundamentos de Etienne Samain, aponta três argumentos:

De que toda imagem nos oferece algo para pensar, seja ligado ao real, seja ligado ao imaginário; de que as imagens são portadoras de pensamentos porque veiculam pensamentos de quem as produziu e incorporam pensamentos daqueles que as observaram, configurando-se como um lugar de memória coletiva; e de que as imagens são formas que pensam, dialogam e se comunicam, independentemente de nós<sup>139</sup>.

Imagem é, assim, participação. Além de não funcionar sem essa relação, ela nos provoca, nos conduz e nos dirige a isso<sup>140</sup>. Construímos relação com a imagem a

133 Ibidem, p. 117.

134 SAMAIN, Etienne. 2011, p. 30.

135 Ibidem, p. 31.

136 GAMA, Fabiene. 2016, p. 118.

137 Idem.

138 BAGGIO, Adriana, 2013.

139 Ibidem, p. 213.

140 SAMAIN, Etienne. 2003, p. 51.

partir do momento que direcionamos nosso olhar a ela, sendo o espectador agente em ver, significar e criar novas imagens a partir de uma mesma. Ao lidarmos com imagens fixas ou em movimento, para além de as produzirmos, temos o papel central de sermos espectadores convidados à descoberta: “se o texto nos diz sobre algo, o filme nos convida a descobrir”<sup>141</sup>.

Ao mesmo tempo em que nos convida para um campo de estudos possível, a imagem nos aponta “lugares de nosso imaginário para deixar bem claro e reivindicar o fato de que nunca será o equivalente de uma palavra”<sup>142</sup>. Com inúmeras saídas para o conhecimento, as imagens nos mostram caminhos que devemos descobrir e explorar.

É possível afirmar que se o texto permite o conhecimento pela descrição, as imagens proporcionam conhecimento por meio da familiaridade, aquilo que os ingleses denominam de *acquaintance*. Em inglês, *acquaintance* tem também esse sentido de envolver direta/pessoalmente, mas é, por outro lado, um modo da cognição, que se dilui um pouco ao falar em experiência; não exatamente “conhecimento direto/pessoal”; uma “*acquaintance*” pode ser alguém que conhecemos pessoalmente, ainda que não intimamente, pode ser reconhecimento. (...) Imagens favorecem, mais do que o texto, a introspecção, a memória, a identificação, uma mistura de pensamento e emoção. Imagens, como o próprio termo diz, envolvem, mais do que o texto descritivo, a imaginação de quem as contempla. Elementos visuais têm a capacidade de metáfora e sinestesia — relação subjetiva espontânea entre uma percepção e outra que pertença ao domínio de um sentido diferente. Podemos associar algumas formas ou objetos a pessoas ou seres específicos, certos cheiros evocam a (466) infância etc. Esta capacidade de metáfora e sinestesia é muito mais acentuada nas imagens quando comparadas ao texto verbal<sup>143</sup>.

Muitas vezes não cabem em nossos textos as experiências que vivenciamos em campo, as quais aprendemos transitando em dimensões não verbais das relações que estabelecemos com nossos interlocutores. Como reflete Caiuby (2008), envolvidos nessas experiências de alteridade, por elas somos afetados. Contudo, o texto escrito estabelece uma hierarquia nítida na produção do conhecimento: primeiro a explicação, depois a descrição e, por último, a experiência<sup>144</sup>. Isso se dá porque a antropologia é “herdeira de uma tradição logocêntrica e eminentemente verbal”, em que, mesmo que a etnografia emergja de uma experiência pessoal do pesquisador em suas percepções, essa particularidade desaparece no texto. Assim também considera Gama (2016), ao apontar que

Raras são as pesquisas que experimentam e expressam suas informações antropológicas a partir de sons, temperaturas, cheiros, gostos, emoções e incorporações. Ou que proponham formas etnográficas que transmitam a interação complementar entre

141 CAIUBY, Sylvia. 2008, p. 465.

142 Ibidem, p. 62.

143 CAIUBY, Sylvia. 2008, p. 465.

144 Ibidem, p. 468.

humanos e não-humanos, consciente e inconsciente, pensamento e sensação de forma não controlada pelo discurso e/ou pela visão<sup>145</sup>.

Caiuby (2008) diz que o uso das imagens pode nos auxiliar a perceber nossas experiências individuais em nossas etnografias por promoverem outro tipo de envolvimento, a partir de uma “antropologia que focasse no que significa pertencer a uma cultura com toda a intrincada tessitura de experiências, e suas relações com o que é do domínio do costume e o que é do domínio pessoal”<sup>146</sup>. Não há mais conclusões e afirmações tão determinadas sobre as culturas, mas cada análise se apresenta como uma possibilidade de leitura, interpretação e tradução daquilo. Trata-se de um novo concepção de conhecimento que não envolve apenas reflexões sobre a experiência, mas a inclui como parte da etnografia.

O final do século XX, com a crítica pós-moderna, estimulou não apenas novas formas de escrita, mas também diferentes caminhos de leitura antropológica permeadas pela abertura a complexas redes de significação, bem como ao posicionamento dos atores sociais envolvidos<sup>147</sup>. O que proponho aqui não é o confronto entre texto e imagem na prática antropológica, nem a sobreposição de um pelo outro, mas o entendimento de que se tratam de suportes distintos que possuem engajamentos diferentes na produção de conhecimento.

## Da antropologia pela visão à antropologia sensorial

Quando falamos de imagens, de forma automática, nos remetemos à visão. Pensar uma antropologia por meio de imagens pode causar certa confusão ou desconforto, uma vez que estamos criticando a predominância da visão no fazer antropológico. O que temos de ter em mente, então, é que as imagens, mesmo que envolvam essa dimensão do olhar, estão além do que vemos. Mas, em um sentido prático, de que forma podemos pensar em antropologias visuais que não são direcionadas por esse caráter *oculocêntrico* da disciplina?

Outro ponto de inflexão notável na crítica antropológica, sob uma perspectiva teórico-política, vêm sendo dada pelo *visualismo* (...). Ong (1967-1977), entre outros, há muito tem dedicado ao estudo dos sentidos, hierarquicamente ordenados através das diferentes épocas e culturas. Argumenta Ong que a visão ocidental das culturas, e inclusive das literaturas, tem predominado acima de evidências sonoras, por exemplo, ou táteis, ou olfativas, ou gustativas. Mary Pratt, por sua vez, observa que as referências odoríferas, predominantes na prosa de todo escritor viajante, permanecem à margem das concepções e dos usos do etnógrafo. No mesmo sentido Frances Yates

145 GAMA, Fabiene. 2016, p. 118.

146 CAIUBY, Sylvia. 2008, p. 470.

147 Idem.



(1966) argumenta que, no Ocidente, a imaginação taxonômica se encontra fortemente impregnada pelo visualismo, pela apreensão da natureza, constituindo culturas como se fossem teatros da memória e formações no espaço<sup>148</sup>.

Pink (2006) aponta que a *crise da representação* na antropologia, iniciada na década de 1980, convidou etnógrafos não só a repensarem criativamente formas de escrita do texto antropológico, mas inspirou novos caminhos para representar aspectos sensoriais incorporados pela cultura, pelo conhecimento e pela experiência. A autora sugere que as experiências visuais, compreendidas pelo conhecimento por meio de imagens, interessam particularmente a antropologia porque estão relacionadas com experiências sensórias, com o conhecimento e com a noção de representação<sup>149</sup>. Mesmo com essas ideias em mente, os antropólogos visuais demoraram a reconsiderar as visualidades e as experiências sensoriais em suas incursões etnográficas por meio de imagens que produzem conhecimento. A pergunta que viria a ter grande importância nesse momento trataria do que entendemos como vivências e quais suas implicações na prática antropológica e na vida social de um determinado grupo, mostrando que a experiência e o conhecimento são corporificados e sensoriais.

Contudo, os antropólogos visuais (inclusive eu) deram apenas um rápido reconhecimento aos outros sentidos em seus argumentos para uma metodologia etnográfica visual (por exemplo, Banks 2001; Pink 2001a). Aqueles que discutiram os sentidos defenderam o potencial do filme etnográfico para representar outras experiências sensoriais (MacDougall 1998, 2000; Ruby 2000a), a capacidade do filme de invocar a experiência sensorial em seus espectadores (Grimshaw 2001; Stoller, 1997), o uso de metodologias inovadoras na antropologia visual para representar a experiência sensorial (Grimshaw e Ravetz 2005) ou a materialidade de artefatos visuais e suas qualidades sensoriais (Edwards 1999). Além disso, os antropólogos visuais prestaram pouca atenção à questão do que é a experiência. No entanto, há muito tempo os antropólogos têm se interessado pela questão da “experiência” como uma questão empírica, teórica e metodológica. Como experimentamos? O que é a experiência? Como pode ser entendida teoricamente e como podemos ir pesquisando e representando-a?

(...) O trabalho de campo sensorial envolve não apenas tentar “sentir” as experiências de outras pessoas, mas também aprender as categorias que constituem seu sistema de significação sensória e possivelmente as diferenças entre estas e as do antropólogo. Ao enfatizar a relação entre a prática e os significados sensoriais, Geurts demonstra como a compreensão da experiência e do conhecimento sensorial de outras pessoas não é, de todo modo, uma questão direta. Como nossas práticas rotineiras são moldadas por significados culturalmente específicos atribuídos a certos cheiros, sons, toques, paladar e assim por diante (2002:235), culturalmente constituída, a sensorialidade pode afetar “as características mais básicas de nossas habilidades de julgar uns aos outros”<sup>150</sup>.

148 CLIFFORD, James. 1991, p. 40 [tradução minha].

149 PINK, Sarah. 2006, p. 41.

150 Ibidem, p. 41 e 47 [tradução minha].

Falando de imagens, a experiência do olhar é multissensoliarizada quando elas permitem em sua essência “uma descentralização do sujeito, uma simultaneidade que produz a proliferação de pontos de vista”<sup>151</sup>, envolvendo quem produz, quem é imaginado e quem é espectador. Ainda, somos furtados por uma forma de conhecer que envolve nossos corpos em sua constituição: lidando com a possibilidade de nos projetarmos pelas imagens que vemos, “a sensação de presença em um filme”, por exemplo, “não é uma ilusão, mas ‘uma alucinação que é real’ em seus efeitos”<sup>152</sup>.

Enfatiza-se, assim, um caráter subjetivo de um conhecimento que ‘procede das emoções’, conectando, de uma só vez imagem e conhecimento através dos sujeitos do cinema: quem filma, os filmados e o espectador. Deste modo, a perspectiva, o modo de olhar no cinema, engendra um conhecimento imagético ancorado numa forma particular de conhecer que, retomando mais uma vez Eisenstein, diríamos, agora, conhecimento sensorial<sup>153</sup>.

Essa representação multissensorial da experiência é possível por meio de imagens quando consideramos serem os nossos sentidos não sobrepostos, mas integrados. Podemos acionar pela visão, cheiros, texturas, sensações, emoções... Não se trata, de forma simplista, em considerar a experiência do olhar como sinestésica, mas de fato interconectada com o corpo inteiro, compreendendo a totalidade um sistema sensório.

Em vez de separar a visão dos outros sentidos, assumindo seu caráter dominante na construção do conhecimento, no entendimento das funções do nosso corpo e nas nossas práticas sociais e culturais, talvez devêssemos prestar mais atenção em como os outros sentidos também estão envolvidos nesses processos. Pink (2006) aponta uma questão a ser resolvida na antropologia visual: “como ela pode engajar os outros sentidos e como podemos investigar e representar os aspectos visuais e não visuais das experiências sensoriais?”<sup>154</sup>. Neste mesmo sentido, Gama (2016) sugere que

Contar uma história através de formas multissensoriais é investir em meios de comunicação que ultrapassem as palavras. E isso significa pensar como, para quem, mas também onde apresentar nossos trabalhos. Os ambientes onde as pessoas (antropólogas e interlocutoras) se encontram, assim como os ambientes potenciais de recepção dos nossos trabalhos têm significado. A mudança do local, ou mesmo do ponto de vista, muda a compreensão do que acontece em nossa frente. (...) Experimentar e expressar emoções são parte de um mesmo processo, vivido através do corpo, que ocorre na relação com nossas interlocutoras. Ou seja, tal processo de

151 GONÇALVES, Marco Antônio. 2013, p. 173.

152 Ibidem, p. 178.

153 Ibidem, p. 172.

154 PINK, Sarah. 2006, p. 48.

experimentação e expressão de emoções e conhecimentos é resultado da interação de uma rede de agentes que se automodulam consciente e inconscientemente, seja no que chamamos de “mundo real” seja em nossas imaginações. Assim, atentar para os sentidos implica em dois movimentos: atentar para os diferentes sentidos e compreender que as experiências são mediadas por eles<sup>155</sup>.

Não opostas, podemos pensar em explorar de forma ampla combinações entre texto e imagens, fixas ou em movimento, na representação de experiências sensoriais em nossas etnografias. Além da aceitação de diferentes suportes para circulação e recepção de nossos trabalhos, como textos em multimídia, realidades aumentadas, instalações, seria mais justo também nos aceitarmos em uma posição de diálogo com outras áreas do saber e outras formas de pensamento, seja a Literatura, a Arte, a Performance, o Cinema, a Biologia, a Psicologia etc. Unindo diferentes figuras de linguagem e uma diversidade de argumentos teóricos, podemos aproveitar o que de melhor nos proporcionam as formas visuais e a escrita antropológica para apresentar novas teorias etnográficas que emergem das representações de nossas experiências sensoriais.

---

155 GAMA, Fabiene. 2016, p. 127.

## Considerações finais

Buscando pensar as intersecções entre corpo, experiência, sensorialidade e conhecimento, concentrei em meu texto perspectivas sobre corporalidades dissidentes e a prática fotográfica de pessoas com deficiências visuais ou cegas. Essa prática é permeada por processos de inclusão e alfabetização visual e envolve processos de conformação de novas identidades e, portanto, em diferentes formas de ver, ser e estar no mundo.

Mesmo que durante meu trabalho de campo eu estivesse buscando a autorrepresentação como um aspecto inerente à prática fotográfica de pessoas com cegueira, o que não se cumpriu, outras questões emergiram e dizem respeito à incorporação da deficiência, às identidades fragmentadas e aos caminhos mais amplos e diversos de produzir e acessar o conhecimento a partir de experiências sensoriais.

Estas novas questões desarranjam nosso entendimento sobre o que conhecemos e aquilo que consideramos como saber legítimo, ou, no caso da antropologia, dados etnográficos. Conscientes de nossos corpos em sua diversidade, nossa estrutura material não serve mais apenas para processar dados e informações a partir de um mundo pré-concebido, mas, como aponta Ingold (2010) “pelo contrário, nosso conhecimento consiste, em primeiro lugar, em habilidades, e que todo ser humano é um centro de percepções e agência em um campo de prática”<sup>156</sup>. De forma mais integrada, conhecer não só uma ligação unilateral entre mente e mundo, “mas é imanente à vida e consciência do conhecedor, pois desabrocha dentro do campo de prática estabelecido através de sua presença enquanto ser-no-mundo”<sup>157</sup>. Foi neste sentido que acabei por refletir mais sobre a prática antropológica e formas de apresentação de nossas pesquisas. Que tipo de antropologia tem sido feita?

Inclusive, convivendo pessoal e virtualmente com deficientes visuais durante esse último ano, não pude deixar de pensar em propor um trabalho que pudesse retornar a eles de alguma forma. Essa demanda também foi acionada por meus interlocutores a partir do interesse em conhecer o que eu estava escrevendo, sugerindo que eu tornasse meu trabalho acessível e inclusivo a eles. Como ponderei no último capítulo, repensar a escrita e apresentação de nossos trabalhos deve ser um exercício constante em nosso ofício, a fim de que nossas reflexões façam não só sentido para nós mesmos, pesquisadores, e nossos pares, mas que se aproximem

---

156     INGOLD, Timothy. 2010, p. 7.

157     Ibidem, p. 21.

epistemologicamente e de forma prática de nossos interlocutores. Por isso que, mesmo de forma bastante amadora, propus, permeado ao texto, as imagens e apresentarei esse trabalho às pessoas nele envolvidas por meio de um audiolivro.

Quando falamos de conhecimento, sei que muito ainda há de ser estudado sobre corpos, emoções, sensorialidades e percepções e que este trabalho foi só o começo, ou uma fagulha, do que aponta a possibilidade de continuá-lo sob outras perspectivas, como as de gênero, saúde e diversidade epistemológica.

## Referências

ANAIIS DOS ENCONTROS SOBRE INCLUSÃO VISUAL DO RIO DE JANEIRO.

2004. Rio de Janeiro: Centro Cultural dos Correios.

2005. Rio de Janeiro: Centro Cultural dos Correios.

2006. Rio de Janeiro: Centro Cultural dos Correios.

2007. Rio de Janeiro: Centro Cultural dos Correios.

BAGGIO, Adriana Tulio

2013. **Imagens que pensam, que sonham, que sentem.** Uma proposta ousada? São Paulo Galaxia, n. 25, p. 211-216.

BARTHES, Roland.

2015 (1980). **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. Coleção 50 anos.

BAUDRILLARD, Jean de.

[1999] 2002. A fotografia ou a escrita da luz: literalidade da imagem. In \_\_\_\_\_. **A troca impossível.** Tradução de Cristina Lacerda e Teresa Dias Carneiro da Cunha Rio de Janeiro: Nova Fronteira. p. 143-150.

BAVCAR, Evgen.

1994. A luz e o cego. In NOVAES, Adauto (org.). **Artepensamento.** São Paulo: Companhia das Letras.

2003. O Corpo, Espelho Partido da História. In NOVAES, Adauto (Org.) **O homem-máquina.** A ciência manipula o corpo. São Paulo: Companhia das Letras, s/n.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues.

2007. **Reflexões sobre como fazer trabalho de campo.** Sociedade e Cultura, v. 10, n. 1, p.11-27.

CAIUBY NOVAES, Sylvia.

1993. **Jogo de Espelhos:** Imagens da representação de si através dos outros. São Paulo: EDUSP, 263p.

2008. **Imagem, magia e imaginação:** desafios ao texto antropológico. Mana 14 (2). p. 455-475.

CAMPOS, Rogério Schmidt.

2009. **Fotografia e alteridade** - os limites das linguagens na experiência etnográfica. Dissertação de mestrado. Departamento de Antropologia. Brasília: Universidade de Brasília.

CAVALHEIRO, Andrea de Moraes.

2012. **Com outros olhos**: um estudo das representações da “cegueira” e/ou “deficiência visual”. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo.

CLIFFORD, James.

1991 (1986). Introducción: verdades parciales. In: CLIFFORD, J.; MARCUS, G. E. (Eds.) **Retóricas de la Antropología**. Madrid: Júcar Universidad. p. 25-60.

DELEUZE, Gilles.

1968. O que pode um corpo? In \_\_\_\_\_. **Visão ética do mundo - Espinosa e o problema da expressão** [Spinoza et le problème de l'expression. Paris: Minuit, 1968. Tradução de Hortência S. Lencastre. p. 197-213.

DREZNICA.

2008. Filme. Direção e produção de Anna Azevedo. Rio de Janeiro (BR): Hy Brazil Filmes. 35mm, 14min.

ESPINOSA, Bento de.

1992. Da origem e da natureza das afecções In \_\_\_\_\_. **Ética**. Introdução e notas de Joaquim de Carvalho. Lisboa: Relógio D'água. Tradução de Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes e António Simões. p. 263-351.

EXAMINED Life.

2008. Filme. Direção de Astra Taylor, produção de Ron Mann e Silva Basmajian. Ontario (CA): Sphinx Productions e The National Film Board of Canada. DVD. 88 minutos.



FAVRET-SAADA, Jeanne.

2005. **Ser afetado** (tradução de Paula de Siqueira Lopes). Cadernos de Campo, n. 13, p. 155-161.

GAMA, Fabiene.

2007. **Olhares do Morro**: uma agência de fotógrafos das favelas. Cadernos de Antropologia e Imagem (UERJ), v. 24(1), p. 113-130.

2009. **A auto-representação fotográfica em favelas**: Olhares do Morro. 144p. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

2009. **A auto-representação fotográfica em favelas e o movimento de inclusão visual**. Revista Antropológicas, v. 20(1), p. 199-217, 2009.

2012. **Fotodocumentação e participação política**: um estudo comparativo entre o Brasil e o Bangladesh. 393p. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social e École de Hautes Études en Sciences Sociales. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

2016. **Sobre emoções, imagens e os sentidos**: estratégias para experimentar, documentar e expressar dados etnográficos. RBSE. Revista Brasileira de Sociologia da Emoção (Online), v. 15, p. 116-130.

GARLAND-THOMSON, Rosemarie.

1997. Disability, identity and representation: an introduction. In \_\_\_\_\_. **Extraordinary bodies: figuring physical disability in american culture and literature**. New York: Columbia University Press. p. 5-19.

GONÇALVES, Marco Antônio.

2013. **Sensorial Thought**: cinema, perspective and Anthropology. Traduzido pelo autor. Vibrant, 9(2), p. 160-183.

GURAN, Milton.

2000. **Fotografar para descobrir, fotografar para contar**. Cadernos de Antropologia e Imagem, 10(1), 2000, pp. 155-65

2004. **Globalização e fotografia**. Fórum de Fotografia Latino-Americana, México.

2008. **O olhar engajado**: inclusão visual e cidadania. Studium (UNICAMP), v. 27, p. 01-02, 2008.

HEAD, Scott.

2009. **Olhares e feitiços em jogo**: uma luta dançada entre imagem e texto. In GONÇALVES, Marco Antônio Teixeira; HEAD, Scott. *Devires Imagéticos: A etnografia, o outro e suas imagens*. 306. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 36-67.

HINE, Christine.

2004 (2000). **Etnografía Virtual**. Barcelona: Editorial UOC. Colección Nuevas Tecnologías y Sociedad.

INGOLD, Timothy.

2008a. **Pare, olhe, escute! Um prefácio**. Ponto Urbe [Online], 3 | Posto online no dia 31 Julho de 2008, consultado o 13 de Outubro de 2015. Disponível em: <http://pontourbe.revues.org/1925> ; DOI: 10.4000/pontourbe.1925.

2008b. **Pare, olhe, escute! Visão, Audição e Movimento Humano**. Ponto Urbe [Online] 3 | Posto online no dia 31 Julho de 2008, consultado o 13 de Outubro de 2015. Disponível em: <http://pontourbe.revues.org/1925> ; DOI: 10.4000/pontourbe.1925.

2010. **Da transmissão de representações à educação da atenção**. Educação, vl. 33, n. 01, enero-abril, p. 06-25.

KULCSÁR, João.

2006. **Alfabetização visual de jovens imigrantes brasileiros nos EUA**. São Paulo: Estudos avançados 20 (57), p. 93-98.

2015. **Curadoria da exposição *Transver: fotografias realizadas por deficientes visuais***. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

LÉVI-STRAUSS, Claude.

2008 (1969). A ciência do concreto. In \_\_\_\_\_. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas, São Paulo: Papirus, p. 15-50.

MEAD, Margaret.

2003 (1975). **Visual Anthropology in a Discipline of Words**. In HOCKINGS, Paul (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter (third edition). p.3-10.

MELLO, Anahi Guedes de.

2009. **Por uma abordagem antropológica da deficiência**: pessoa, corpo e

subjetividade. Trabalho de conclusão de curso de bacharel em Ciências Sociais. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina.

2016. **Deficiência, incapacidade e vulnerabilidade:** do capacitismo ou a preeminência capacitista e biomédica do Comitê de Ética em Pesquisa da UFSC. Revista Ciência & Saúde Coletiva, 21 (10), p. 3265-3276.

MENDES, Ricardo.

2005. **Fotografia e inclusão (social):** revendo experiências das últimas três décadas. Revista d'Art, São Paulo, v. 12, p. 71-75, 2005.

OLIVEIRA, João Vicente Ganzarolli.

2002. **Do essencial ao invisível.** Arte e beleza entre os cegos. Rio de Janeiro: Revan. 1ª edição. 248p.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de.

2000. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir e escrever In \_\_\_\_\_. **O trabalho do antropólogo.** Brasília: Paralelo 15. São Paulo: Editora UNESP. p. 17-36.

PEIRANO, Mariza.

1997. Onde está a antropologia? In \_\_\_\_\_. **A teoria vivida e outros ensaios de antropologia.** São Paulo: Zahar Editor. p. 15-36.

PINK, Sarah.

2006. **The future of visual anthropology:** engaging the senses. London New York: Routledge. 166p.

RIBEIRO, José da Silva.

2005. **A antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação.** Revista de Antropologia, São Paulo, USP, v. 48, nº2. p. 613-648.

SAMAIN, Etienne Ghislain.

2003. **Antropologia de uma imagem 'sem importância'.** Ilha. Revista de Antropologia (Florianópolis), Florianópolis, v. 5, n.1, p. 47-64.

2011. **As 'Mnemosyne(s)' de Aby Warburg:** entre antropologia, imagens e arte. Revista Poiésis, v. 17, p. 29-51.

SAUTCHUCK, Carlos.

2003. **Deficiência e transcendência**: a cegueira na modernidade ocidental. Dissertação de mestrado. Departamento de Antropologia. Brasília: Universidade de Brasília.

SEQUEIRA, Alexandre Romariz.

2010. **Entre Lapinha da Serra e o Mata Capim**: fotografia e relações de trocas simbólicas. 118p. Dissertação de Mestrado. Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.

SPIVAK, Gayatri.

[1985] 2010. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

VON DER WEID, Olívia.

2014. **Visual é só um dos suportes do sonho**: práticas e conhecimentos de vidas com cegueira. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

2014. **Habilitar corpos e pessoas**: práticas e conhecimentos de vidas com cegueira. *Etnográfica*, p. 499-520.